H. v. KLEIST A JEHO DÍLO

NAPSAL

OTOKAR FISCHER

V PRAZE

NÁKLADEM FR. ŘIVNÁCE, KNIHKUPCE C. K. ČES. UNIVERSITY
KARLO-FERDINANDOVY A C. K. ČES. VYS. ŠKOLY TECHNICKÉ.

1912

Tiskem »Politiky« v Praze.

I.

Úvod.

Nejdramatičtější básník posledního století, Heinrich von Kleist, potomek starého vojenského rodu a tvůrce těžce přístupného, skrz na skrz vášnivě bojovného stilu, prožíval v letech 1777 až 1811 krvavou tragedii, bohatou událostmi, prohrami a duchovými vítězstvími, otrávenou pochybami, prodchnutou tušením bezpříkladného talentu: osudovou tragedií ctižádosti, poznání a citu. Bylo v jeho duši tolik hřejivých a důvěřivých paprsků lásky, že byl jakoby předurčen, by v tichém ústraní se kochal rodinou a přáteli; žila v jeho srdci touha po konejšivých slovech a laskání mateřském; třásla se v jeho snech vonná poesie romantické noci pod hvězdami tiše se lesknoucími: ale spolu číhala v nitru bázeň před sebou samým, hlodala nedůvěra ve vlastní sílu, trýznil ho neklid marného hledání, vyháněl ho demonický taj jeho bytosti pryč od čekajícího náručí, pryč z kruhu družně smýšlejících přátel, pryč z vlasti a potom zase nazpět z ciziny, pryč z tupě nechápavé současnosti a potom zase nazpět od vybájeného dávnověku do přítomnosti, pryč od knih učených a od básnických pokusů a zase zpátky v začarovaný kruh vlastní, neumdleně tvůrčí osobnosti. Běs, který se krčil pod mírným povrchem a pod nánosem vynuceného klidu, učinil z Kleista nespokojence, pessimistu a posléze sebevraha.

Vnější zkušenosti přispívaly k organickému průběhu bolestného životního dramatu: neporozumění v literárních kruzích, rozmíšky v rodině, nepolevující tíseň finanční, bědné poměry politické a ztroskotání plánů i pod-

niků. Ale do všech těch neutěšených okolností teprve on sám vnesl prvek katastrofální; při jeho úžasné vitální energii, která po každé porážce vždy znovu se vzpružila k novému élanu, bylo by prostě nepochopitelno, že posléze přec jen podlehl náhodným pohromám, kdyby právě v něm samotném hned od počátku nebyl se vyvíjel neblahý a nevyléčitelný snad instinkt sebezničení, spojený ovšem tak těsně s uměleckými pudy, že nelze přesně rozlišiti, co bylo zaviněno prvky rozkladnými a co bylo zásluhou básníkova oprošťování se od živlů cizorodých. Hypertrofií volní stránky se pak stalo, že i tam, kde poslouchal temných rozkazů podvědomí, vzbuzoval zdání, jakoby jednal dle pevně stanoveného „životního plánu", podepřeného rozvahou a logikou. Ve skutečnosti počínal si tak, jak musil: ne že by byl býval, jak občas si namlouval, pouhou loutkou v ruce všemocného osudu a vnější tupé náhody, nýbrž šel za pokyny své nevypočítatelné duše a dodatečně do svých náhlých, nepředvídaných předsevzetí a přelomů vkládal jasný úmysl a pevnou vůli.

Na prvý pohled se zdá, že Kleist suverenně rozhodoval o nejdůležitějších krocích svého života: skutečně, on to byl, jenž z vlastního vnuknutí se vzdal vojenské kariéry a po té přerušil svůj úřednický postup; on to byl, jenž o své ujmě dal neočekávaně s bohem nevěstě; on sám, jenž přitahoval a odpuzoval záhadnou svou sestru; jenž marně vyzýval snad své přátele a jistě milovanou ženu bratrancovu, by sdíleli s ním smrt; on sám to byl, jenž z vlastní neomezené vůle odhodil svůj život, tak jako hned v prvém díle byl kázal, že život stojí za mnoho, pokud jím pohrdáme. Též letmý pohled na básnickou činnost potvrzuje toto mínění: dramatik, který ve svých nejsmělejších výtvorech, v „Penthesilei" a především v gigantickém projektu nedokončeného „Roberta Guiskarda", velebil svobodné rozhodování jedincovo, ten přece sám byl člověk, jednající tak, jak uzná za nejvhodnější? — muž, jenž formuje osud podle svého královského rozhodnutí?

A přece jest to klam. Ano, ideálem Kleistovým bylo: uniknouti nástrahám náhody a nepodrobovat se diktátu

osudu. Proto též v básních stále se vracel k tomuto motivu. Ale nebylo mu dáno vymknout se sám sobě, ni tomu, co v něm bylo problematického, bolného, chorobně vznícené ho. Heroická doba jeho života, kdy se hnal, kdy se štval z Němec do Švýcar a odtud do Francie, hledaje a nenalézaje vysněného útvaru své tragedie, má praegnantní znaky vnitřního neklidu. A již před tím: proč náhle, otráven četbou filosofické knihy, vytrhl se ze svého prostředí a vydal se „na procházku" po střední Evropě, marně hledat mír a zase mír, proč prchal před „Erinnyemi lásky" a bál se přijít na oči svým známým, proč po té ve Výmaru opustil pohostinný dům, kde nalézal porozumění a „příliš mnoho lásky", proč beze smyslu prchal až k oceánu v zemi nepřítelově? A ani v pozdější, vlastenecky agitátorské periodě, jež se obyčejně vydává za důkaz jeho uklidnění a vystřízlivění, vnitřního pokoje nenašel. Přehlušoval se výbuchy své nenávisti, hledal zapomenutí sebe sama ve výlevech žhavého citu pro spravedlnost a pro vlast, obětoval osobní blaho vyšším zájmům veškerenstva, vírná jeho mysl nalezla objekt, na nějž mohla promítat své vlastní rozčilení: ale dostalo se jí léku? Jen uklidňujícího, uspávacího, sílícího prostředku! Či znamená snad, jak se dnes tvrdí s oblibou, poslední jeho berlínský rok se všemi svými otřesy a krisemi, konečně vybojovanou rovnováhu? Onen rok, jenž se uzavírá katastrofou, dlouho sic oddalovanou a přec jen nezbytně a ústrojně vyplývající z daných předpokladů? Ovšem, na konci dramatické dráhy Kleistovy stojí dílo, tak ukázněné formálně i obsahově, že alespoň z něho by se dalo usuzovati na definitivní vítězství normální životosprávy a mužného, byť resignovaného vyrovnání. Ale nehledě k tomu, že u autora tak složité psychologie, jakým byl Kleist, jest dvojnásob na pováženou, z hotového produktu přímo souditi na stejnou náladu tvůrčího ducha, jest i tento „Prinz von Homburg" spíše svědectvím touhy po harmonii než harmonie dosažené, tak jako „Robert Guiskard" znamenal vítězství nad osudem ve smyslu ideálu, nikoli života. Boj však s osudem, pojímaným tu za vrozený úděl lidského charakteru, tu za náhodné sřetězení vnějších nesrovnalostí a neshod a jiných vnějších okolností, boj s osudem vtiskl

Kleistovi pečeť ducha rozháraného a věčně neuspokojeného, ovládl jeho poetickou praxi, počínaje „Schroffensteinskými" až po berlínské podniky, určoval jeho životní dráhu, jíž dodal rázu nadosobního, typicky platného pro každého člověka, který se vzpírá své době, jejím podmínkám a jejím největším zjevům.

Na rozhraní 18. a 19. století v Německu se rodily nové hodnoty. Byla to doba kvasu. Revoluce na poli filosofickém (noetickém), netušený vzrůst krásné literatury, pokoření a v něm samém už zdůvodněné vzkříšení života politického. Nikde jinde tato trojí, mezi sebou nesouvisící metamorfosa duševní se neprojevovala ostřeji nežli v pestré směsici snah a směrů, které se dává mnohoznačné jméno romantiky; její přívrženci se přiznávali, že tři události, nejvíce rozhodující o jejich duševním směru, jsou: Fichtova „Wissenschaftslehre", Goethův román „Wilhelm Meister" a francouzská revoluce. Uvedeme-li každou z tří veličin na jednu formulku a zvolíme-li pro ni jméno nejvýznačnějšího tehdejšího představitele, nejmocnější osobnosti, obdržíme trojici: Kant (bez něho by Fichte nebyl myslitelný), Goethe (jeho román byl volen jakožto produkt romantikům poměrně nejbližší), Napoleon (největší syn velké revoluce a spolu ten, jenž určoval osudy Německa). V trojím směru „romantická škola" snažila se oprostit od vlivu těchto tří nejdůležitějších činitelů soudobého kulturního života. Vědomí politické poroby živilo sny o slavnější německé minulosti, z níž čerpány síly pro přítomnost a později nadšení poetické za válek o svobodu Německa; Goethe, z něhož romantická poetika prýštila, měl býti, zvláště dle proklamací nejromantičtějšího ducha, Novalise, překonán svými vlastními zbraněmi; kantovský kriticismus ustupoval pokračovatelům královeckého filosofa a měnil se u Schellinga v solipsismus, u jiných v mystiku, podporovanou přírodní filosofií. Při tom ovšem německá romantika dle svých principů almagamačních snažila se vstřebati co možno nejvíce kantovských i goethovských živlů a nalézti synthesu mezi tím, co od nich přejímala, a tím, co do nich vkládala.

Kant, Goethe, Napoleon: tato tři jména znamenají mezníky též ve vývoji Kleistově. Jakožto současník ro-

mantiků nemohl se zříci úkolu, aby vytkl své stanovisko k vedoucím třem duchům, jakožto částečný spřízněnec romantiků nemohl v některých bodech nedati obdobné jim odpovědi. Ale zcela jinak přece utvářel se jeho poměr ke Kantovi než na příklad poměr Tieckův, s nímž zásadně souhlasil; zcela jinak choval se ke Goethovi než Novalis, jehož výrokům se nápadně přibližoval; zcela jinak vypořádal si svůj vztah k idei napoleonské než Arnim a Brentano, s nimiž se sdílel o vášnivý patriotismus. Rozdíl byl ten, že co u jiných se projevovalo v smírných diskussích a v poetickém nadšení, to u něho se probíjelo s krvavou vážností životních dobrodružství, jež ho uvrhovala na pokraj zkázy duševní a tělesné; co jiným bylo literární inspirací a přeměnilo se v kulturní hodnotu, to zasáhlo v Kleistův život tak rušivě a dráždivě, jako se uplatnit může leda smrt milované osoby, urážka od uctívaného přítele a ryze osobní pokoření. Také Kleistovi vrstevníci cítili depressi, vznikající z „Kritiky ryzího rozumu", z vědomí přečnívajícího zjevu Goethova a z lítosti nad spoutanou otčinou: ale bylo jen Kleistovým údělem, že Kant ho přivedl k zoufalství, že Goetha chtěl vyzvati na souboj a Napoleona sprovodit se světa. Jemu, rozenému dramatikovi a tím odlišenému od přecitlivělých lyriků a přemoudřelých aforistiků německé romantiky, tíseň noetická. ctižádost literární, touha po svobodě se měnila v drásavý konflikt s mocí osudovou. Kant, Goethe, Napoleon jsou jména, jimiž symbolicky označuje mocnosti vlastnímu duchu nesouměřitelné a tudíž nepřátelské. Cítí se dotykem s nimi podivně znepokojen, vyburcován, a byť nepřímo, stávají se vzpruhou jeho činorodé obraznosti. Neboť že po katastrofě vyvolané Kantem v Berlíně následuje pomalé uvědomování si básnického poslání, není jen post hoc ergo propter hoc, nýbrž spřádají se tu neviditelné nitky vedoucí od fatalistické negace k positivnímu výsledku, k vyššímu kladu. Řevnivý poměr ke Goethovi dodal Kleistově tvořivosti křídel; „já chci mu servat jeho věnec s čela", volal prý při pomyšlení na výmarského Olympana; krise Guiskardovská, odehrávající se z části v nejbližším jeho sousedství, jest bolestně stupňována vášnivou rivalitou, a ještě v tragedii o soupeření muže a ženy jest Penthesileina

ctižádost zřejmým odrazem ambice básníka samotného. Nenávist proti „císaři korsů“ pak se převalila v geniální improvisaci Kleistovy „Hermannsschlacht“, dodávajíc zápalu a tempa furiosa též jeho publicistickým záměrům velkého stilu. Tak zasahují události světodějné a konstituující prvky soudobé civilisace vzrušujícím, až destruktivním způsobem v jeho život, tvárně však a zmnožujícím účinkem do jeho poetické tvorby.

Dramatik každým coulem manifestuje se v Kleistově evoluci krok co krok. Tak jako Kant, tento suchý dialektik a těžkopádný stilista dle mínění obyčejných básníků, dramatikovi působí životní krisi, tak filosofický rozpor osmnáctého století, representovaný dvojicemi: srdce-rozum, Rousseau-Voltaire, sentiment-rationalismus, u Kleista nabývá bolestně bodavé ostrosti, jejímž následkem jest, že bývá reklamován brzy za stoupence osvícenských snah, brzy za hlasatele bezpodmínečného práva citového, kdežto v pravdě pojila se u něho rozumová důslednost, logická poctivost, ba jistá těžkopádnost a extremní dialektika se základní a bezohledně aplikovanou poučkou citového katechismu „folge deinem ersten Gefühl“ v jednotu naprosto ne harmonickou, ale tím živější a životnější. Každý pokus o uspořádání jeho myšlenek v jednotnou soustavu selže, ježto Kleistovy vývody mívají pragmatickou cenu, upravenou k jeho tvůrčím potřebám. Není však mrtvého bodu u něho. Cítíme pod každým slovem jeho dopisů bíti tepnu života, obrazy jeho básní přestávají býti okrasami poetickými a jsou organickou součástí jeho myšlení. Miluje, jak se zdá, ze všech přírodních jevů nejvíce živou řeku, jíž platívají jeho popisy, vystihující pohyb a fluktuaci a boj proti překážkám volného toku. Přemýšlí hlasitě, t. j. diskutuje o svých názorech, ne proto, aby se dal poučiti účastníkem hovoru, nýbrž aby vzbudil u něho odpor a u sebe snahu jej překonati, mluví — on, jinak samotář —, aby se rozproudily jeho myšlenky, neboť myšlenka se mu rodí prostřed řeči. Ale tak, jako nepřijímá myšlenkových ani přírodních útvarů za hotové, nýbrž rozkládá je, aby svým tvůrčím zrakem sám je teprve znovu přetvořil ve vyšší jednotu, tak také si vede v životě. Chce formovati lidské duše, nepřeje si, aby jeho milenka byla hotova se svými

názory a ve svém vychování, sám ji vzdělává a předělává dle svého; stupňuje svůj aktivní zájem tím, že se o jeho výsledek s někým sdílí. Odtud snaha po zdolání největších úkolů, jež sám na sobě žádá, odtud heroismus jeho myšlení a svěží mladost též jeho mentorských slov, byť leckdy se snažila zníti tak usedle a zkušeně.

Sto let nás dělí od Kleistovy smrti. Trvalo takřka celé saeculum, než byl nejsilnější německý dramatik objeven v celé své velikosti. Více než sto let na příklad potřebovalo se k tomu, aby bylo prokázáno, že nejen přísně stavěný „Prinz von Homburg", nejen „Käthchen von Heilbronn", spíše ke konvenční formě se klonící, nýbrž i tak originální útvar jako „Penthesilea" vyznačuje se vedle básnické a ve vyšším smyslu dramatické ceny též eminentně divadelními hodnotami. Minulo sto let, z nichž poslední desítiletí vyplněna usilovným badáním o jeho životu a díle, a stále ještě jeho zjev je zastřen nejednou těžkou rouškou. Z nich některé snad se nedají vůbec nikdy nadzdvihnouti, protože kleistovské podání jest fragmentární: horečně koncipovaný „Guiskard" stal se, až na zlomek prvých desíti výjevů, obětí plamenů, a velký dvojdílný román, dílo to jeho posledního roku, zmizel beze stopy v berlínském knihkupectví; také celé partie životopisu jsou nadobro temny, a kdežto bedlivým studiím posledních let podařilo se zjednati světlo na př. o jeho cestě do Würzburgu a o jeho posledním berlínském pobytu, kdežto pro 23. a 24. rok jeho života máme přehojně pramenů, jsme pro některé episody odkázáni buď na neověřené anekdoty anebo na dohady. Jest nevyjasněno celých pět měsíců, jež po spálení „Guiskarda" strávil, prý nemocen, v Mohuči, je záhadna valná část jeho dlouhého pobytu v Praze v létě 1809.

Nejdráždivější ze záhad Kleistova vývoje jest ta, která se víže k nedohotovenému, alespoň v celku nedochovanému dramatickému dílu o Robertu Guiskardovi: vždyť zde na základě toho, co se zachovalo, lze si alespoň dohadem utvořiti představu o velkosti a nenahraditelnosti ztráty. Proto badatelé Kleistovští upírají svůj zřetel k této kapitole především. Tušíme všichni my, komu je drahý Kleistův zjev a komu jsou blízky jeho problemy, že v tomto tajuplném dramatu se skrývá cosi, co rozhoduje o celko-

vém pojímání básníka i jeho díla; zabýváme se tou otázkou v temné předtuše, že, podaří-li se nám ji zdolat, nabudeme k celému komplexu Kleistovských záhad nového stanoviska, které nám snad umožní pohlédnouti tváří v tvář jednomu z nejtěžších tajemství moderní literatury, že přinutíme onoho nevyzpytatelného, „nevyslovitelného", „nechápaného" člověka, za jakého Kleist sám se vyhlašoval, aby uspokojil badatelskou zvídavost. Poměr nás luštitelů themat vědeckých k našemu předmětu je v jistém ohledu stejný jako vztah tvůrce k dílu jej znepokojujícímu: také pro nás platí heslo výzvy a, přijmeme-li ji, pak se svým problemem zápolíme.

Druhá stěžejní otázka, která se vnucuje každému, kdo se zabývá dramatem Kleistovým, týká se jeho poměru k romantice, a dle odpovědi na otázku stanoví se nejen zařazení básníka do literárního celku, nýbrž též pojetí jeho osobnosti a soud o jeho intencích. Obtížněji však než kdekoli jinde utváří se zde definice či alespoň parafrase matoucího pojmu romantiky. Pokud užíváme terminu jakožto historického označení pro literární směr zavládnuvší v Německu kolem r. 1800, je nesporno, že mezi Kleistem a t. zv. romantiky jsou zásadní podobnosti co do volby motivů, co do psychologie a náladové malby, zásadní však rozdíly stilu, zálib a především talentu. Oddaluje se ode všech zástupců „školy" energií výrazu, konsekvencí povahokresby, dramatickým zahrocením a soustředěním i nepoddajnou osobností, jež bezohledně sleduje vytčený svůj cíl. Přibližuje se jim, nemluvě ani o romantické atmosféře „Käthchen", o modernisované antice v „Penthesilei", o rozkladné filosofii „Schroffensteinských", tím, že jak život tak i dílo jeho jsou jakoby stělesněnými paradoxy, ve kterých těsně vedle sebe stojí klad a zdánlivě nesrovnalý protiklad.

Byl doktrinářem z přemíry citu, byl pedantem v lásce, byl samoten v společnosti, byl něžný k slzám a krutý až k sveřeposti, urážel koho miloval a šel na smrt, našed družku v umírání, zatím co jeho srdce bylo naplněno přátelstvím k jiné ženě. Vyzýval osud v zápas na život a na smrt a připadal si loutkou v jeho ruce: toť kontrast, jenž proniká dvojicí prvých jeho dramat, „Schroffensteinských" a „Guiskarda": věřil citu a trpěl poznáním jeho rozpolcenosti, zma-

tenosti: toť základní motiv spojující obě jeho veselohry, „Amfitryona" a „Rozbitý džbán", spiaté též silou realistického pojetí; kořil se ženě a zvedal na ni bič, viděl v ní nejvyšší aktivnost i bytost nejtrpnější, vytvářel psychologii ženských duší v tragedii o amazonské královně („Penthesilea") a v činohře o císařově dceři (Käthchen") tak, že obě bytosti byly dle vlastního jeho přiznání v poměru jako plus a minus téže veličiny; v posledních dvou vlasteneckých dramatech („Hermannsschlacht" a „Prinz Friedrich von Homburg") extremní individualista staví se v služby státní ideje, nedospívaje k překlenutí protiv, jež jeho nesrovnalé výbojné duši zajišťují tak dramatickou expansi.

Rozdělil jsem dramatickou činnost Kleistovu ve čtyři oddíly, z nichž každý obsahuje dvě díla ideově k sobě přiřazená; dle tohoto kriteria vyplývá pro Kleistovu tvorbu čtvero hesel vztahujících se na jeho vůdčí motivy: osud a náhoda — cit a jeho zmatení — nenávist a náklonnost v erotice — poměr individua k vlasti. Dle těchto čtyř ideových pojítek člení se též jeho vzácné umění vypravovatelské.

II.

Kleistův život.

Bernd Wilhelm Heinrich von Kleist narodil se ve Frankfurtu nad Odrou dne 18. (dle svědectví dopisů dne 10.) října 1777 a zemřel v 35. svém roce poblíže Postupimi 21. listopadu 1811.

Daty jeho narození a smrti udán jest kus teskné historie jeho užší braniborské a širší pruské otčiny. Rok 1777, kdy vítěz nad Marií Terezií, král Friedrich II., stál před novou válkou s Rakouskem, značí dobu mocného rozpětí braniborské politiky; 1811 naproti tomu kulminovala sláva francouzského císařství, a Prusko, ochuzeno o polovici provincií, bylo zdeptáno porážkami a potupeno mírem. Byl tedy Kleist současníkem různic i shody mezi Rakouskem a Pruskem, dožil se odpadnutí rýnských a jižních států, ale ruské výpravy Napoleonovy a bitvy u Lipska již se nedočkal.

Dle prvých let jinošského jeho věku zdálo se, že je mu souzeno účastniti se světodějných událostí měrou nejaktivnější, na bojišti. Ve skutečnosti šel do války jedinkráte z povinnosti r. 1793, kdy ležel se svým regimentem před obléhaným Mohučem, později jen o své ujmě a na vlastní nebezpečenství mísíval se do vojenských akcí, což ho r. 1807 přivedlo do francouzského zajetí a dvě léta po té na bojišti aspernském málem mu vyneslo vojenský soud. Byl určen svou rodinou pro důstojnickou karieru; zřekl se jí dobrovolně, ale vojákem zůstal přes úřednické nebo publicistické své povolání a přes všechen odpor, jejž v něm vyvolal garnisonní život.

Vojenské tradice žily v starém šlechtickém rodu Kleistů. Upomínky na válku se udržovaly v Kleistově rodišti. Šest kilometrů od Frankfurtu ležel Kunersdorf, kde Friedrich Velký v sedmileté válce utrpěl citelnou porážku. Ve Frankfurtě samotném stála socha jednoho z padlých důstojníků: socha Ewalda Kleista totiž, vojína, básníka, filosofa, pěvce „Jara", Lessingova přítele. Vojínem a spolu básníkem byl též Franz Alexander v. Kleist, jenž Jindřichovi stal se snad vzorem, ježto zřekl se v mládí vojenské kariéry. Spojení statečnosti a učenosti, zdá se, bylo i jiným Kleistům ideálem; vojínem byl Kleistův otec Joachim Heinrich († již 1788), z vojenské šlechty pocházely prvá i druhá jeho manželka, důstojníky byla převážná řada příbuzných, a tudíž i oba Jáchymovi synové z druhého manželství byli vychováváni k stejnému stavu. Na duševní zájmy se při tom nezapomínalo. Staršímu synovi Jindřichovi dostalo se pečlivého soukromého vzdělání u bohoslovce Martiniho, po smrti otcově v Berlíně u Catela se vycvičil ve francouzském jazyce, a r. 1792 vstoupil do postupimské posádky, v níž s krátkými přestávkami zůstal až do r. 1799. O jeho vojenském životě nevíme skoro ničeho. Hned do jeho počátku spadá úmrtí Kleistovy matky Juliany Ulriky, rodem v. Pannwitz; její místo bylo mu, vedle tety v. Massow, nahrazováno starší nevlastní sestrou Ulrikou, podivínskou to, ráznou a uzavřenou dívkou, jež bratrovi byla pravým andělem strážným. S ní dlel asi někdy v oné době na Rujaně. Z jiných jeho cest máme určité zprávy o účasti na rýnské výpravě proti revolučnímu vojsku Francie r. 1793 a o výletu do Harzu r. 1797. Z vojenských druhů, s nimiž se sblížil, zvláště dva zasahovali též v další jeho život, Otto August Rühle von Lilienstern a Ernst von Pfuel; oba Kleista přežili o mnoho let a po dobách pochyb i bolestí, o něž se sdíleli se svým o něco starším básničtějším přítelem, domohli se vysokých hodností vojenských a státnických. Kleist sám nedošel výše než stupně poručíka. V březnu 1799 ze široka vyložil milovanému učiteli Martinimu, že mu není možno dále nosit vojenský kabát, ježto ho pudí touha po vnitřním, ne po vnějším štěstí a ježto se mu příčí otrokářská disciplina; již o měsíc později podepsal se H. v. Kleist, „vormals Lieutenant im Regiment Garde", na

reversu, jímž se zavazoval, že nevstoupí nikdy do služeb cizího státu; a odebral se do svého rodiště, by doplnil své vzdělání a nadobro se oddal vědeckému studiu.

Berlín tenkráte neměl ještě university. Universita ve Frankfurtu nad Odrou, později, v roce Kleistovy smrti, přivtělená k vysokému učení vratislavskému, nebyla prvého řádu. Vládl na ní osvícený racionalism, a jeho zástupce, professor Christian Ernst Wünsch, dobrý, ne hluboký popularisátor vědeckých poznatků, určoval směr Kleistova myšlení, sílil zvlášť jeho zálibu pro exaktní vědy, jako mathematiku a fysiku, a podporoval jeho sklon k moralistickým úvahám. „Jako Herkules na pateru rozcestí" stál přičinlivý student, nemoha se zplna srdce rozhodnouti pro práva ni pro diplomacii, pro obor financí či národní hospodářství ani pro akademickou kariéru. Ale poslední z těchto povolání snad mu přec jen nejspíše tanulo na mysli při pilných studiích filosofických. Též uvažoval, má-li jít do Francie buď za učitele jazyků nebo by tam propagoval německou mravouku. Záleželo mu na tom, by co nejdříve stál na vlastních nohou, jednak aby udobřil svou rodinu, bez jejíhož souhlasu se zřekl jistého postupu vojenského, jednak aby mohl uskutečnit vroucí své přání a založit vlastní domácnost. Událostí jeho frankfurtských studií bylo totiž, že se zasnoubil s Vilemínou, nejstarší dcerou generála von Zenge, spřáteleného s jeho rodinou.

Vilemína nebyla Kleistovou první láskou, ani poslední, a na prvý pohled ani se nezdá, že to byla vášeň, co ho pojilo k jeho hodné, trpělivé a učelivé nevěstě. Milostné dopisy, jež jí psal, podobají se tu denníkovým záznamům, tu slohovým cvičením, tu censurám přísného examinátora. Jsou naplněny hlubokým a opravdovým citem a z psaní, jež se nedochovala, prý mluvila žhoucí náruživost: ale vedle milovníka psal dopisy ty vychovatel, a ženich Kleist nikdy se před svou vyvolenou neskláněl bezpodmínečně. Žádal v prvé řadě, aby byl milován s naprostou důvěrou, aby, cokoli podniká, bylo shledáváno dobrým: pak teprve, jakoby odměnou, daroval svou lásku a svou úctu. Zachovával svou mužskou nadvládu a zdůrazňoval, že ženské pohlaví samo sebou je inferiorní. Bděl nad tím, aby bylo dbáno distance mezi milujícím a milovanou bytostí. Tak

jako své sestře, jíž ostatně od svého zasnoubení ani slovem se nezmiňoval o Vilemíně, vykládal, že jest její povinností, aby se vdala, tak i nevěstě líčil budoucí úděl manželky a matky jakožto povinnost, jíž ji zavazuje příroda; muž prý má jiné úřady než ty, jež mu ukládá poměr k ženě, žena však celým svým životem nechť nesnaží se o nic jiného než aby obšťastnila chotě; i v něžném vyznání jmenuje svou dívku na druhém místě, prvé má vždy náležeti jeho práci. Nabádá ji, by přemýšlela o určení lidského života a o podobnostech mezi přírodou a člověkem; píše-li jí nějaké cizí slovo, neopomene v závorce přidati jeho překlad; dává jí úkol, aby mu vypsala, jak si dívka představuje svůj život po mužově boku, zda chce mít velký dům či malý, přeje-li si pravdu či lichocení, dává-li přednost životu v městě či na venkově; vybízí ji k úvaze, proč má dvě uši a jedna ústa, proč dívka v přítomnosti ctitelově je v rozpacích; chce, aby si něco ušlechtilého vymýšlela při pletení punčochy, při práci v kuchyni, při praní špinavého kapesníku; ale nepřeceňuje jejích schopností: „vy ženy přec nedovedete zatajit, koho máte rády; „ihr Weiber": s bezohlednou upřímností akcentoval Kleist svou odlišnost a povýšenost.

Ale jako vše, co počínal, bylo venkoncem pravdivé a vážné, tak ho tenkrát ani nenapadlo, že by mohl nadejít konec jeho vztahu k Vilemíně: leda prý, kdyby smrt styky přerušila, anebo kdyby nevěsta se ukázala nehodnou jeho lásky. Pomýšlel s celou poctivostí své důkladné a důsledné mysli, že dostojí danému slovu a pojme svou nevěstu za choť a že se stane otcem jejích dítek: neboť být otcem, po tom prahl tak, že touha po dítěti stala se mu součástí jeho tří životních přání: „ein Kind, ein schön Gedicht und eine grosse Tat" (dříve: „ein Weib, ein eignes Haus und Freiheit"). Ale nebyl zcela zdráv či alespoň se domníval, že je churav; trpěl, ať fysiologickou poruchou či psychickou, o níž myslel, že ho činí neschopným k manželství, a proto, neudav nikomu pravého důvodu a hale se zvlášť vůči nevěstě i rodině v podivné tajnůstkářství, nechal studií a oklikou se dostal do Lipska, do Drážďan, maje namířeno na Vídeň. Cestou se rozhodl jinak a odebral se do bavorské biskupské residence, do Würzburgu, kdež v nemocnici se

podrobil krátkému léčení se znamenitým úspěchem. Vracel se nadobro vyhojen, a jako jásající výkřik vydralo se mu z prsou: „Dobrou noc, Vilemíno, má nevěsto, jež budeš jednou mou chotí, jež se staneš mých dětí matkou!“ Vedle hlavního účelu sledoval na mysteriosní pouti též jiné cíle, snad úřední z rozkazu ministra Struensee, snad tajně strategické, a jistě spisovatelské. Positivním výsledkem cesty, jež se protáhla od srpna do října 1800, byl, vedle tělesného i duševního sesílení, nově navázaný svazek se šlechetným přítelem Brockesem (potomkem hamburského básníka), jehož maxima, že jednání jest vyšší hodnotou než vědění, přešla do Kleistova myšlenkového majetku; kromě toho vzrůstalo pod dojmem cestovních zážitků Kleistovo vědomí, že jeho pravým povoláním je spisovatelství: o svém básnickém poslání neměl ovšem prozatím potuchy.

Do Frankfurtu se nevrátil; v Berlíně se ohlížel po definitivním postavení. Byl uveden do dvorské společnosti, stýkal se v literárních salonech a, byť nerad, účastnil se odborných konferencí o průmyslových podnicích, v kterémžto oboru měl býti propuštěný důstojník znovu přijat do královských služeb. Přišlo jinak. Znovu se zahloubal do filosofického studia. Ale kdežto dřív ho lákaly problémy morálky, teď se zabral do Kantovy „Kritiky ryzího rozumu“, a z tohoto díla o podmínkách lidského poznání a z úvah, které k němu se připínaly, vyšlehl náhlý blesk, který spálil všechny dosavadní plány a naděje a rozhodl o Kleistově životě budoucím. Vyčetl z Kanta, že se nedobereme nikdy pravé podstaty věcí; vyvodil z toho, že jeho dosavadní víra v možnost zdokonalení duševního a v nesmrtelnost duše je falešná; a ježto shroutil se mu tento cíl, padly spolu celý jeho životní názor, jeho důvěra, jeho zbožnost, jeho ideál. Pálila ho půda pod nohama; čísti nemohl a hnusilo se mu přemýšlet. Pojal znovu plán vydat se na cestu, ale její cíl byl ještě neurčitý; jen to věděl, že musí pryč, pokud možno daleko; a nejraději byl by jel sám. Jen aby vyplnil dřívější slib, vyzýval sestru Ulriku, by mu byla společnicí; kladl jí těžké podmínky. Ale věrná Ulrika k jeho překvapení a nevelké radosti na ně přistoupila. Tak se vydal Kleist, sotva se vrátil z tajuplné pouti za svým zdravím, na novou cestu, aby nabyl duševního klidu. Ani tentokráte se

předem neradil s nevěstou, jen o svém hotovém úmyslu jí dal zprávu, ba ani nepřijel se s ní osobně rozloučit. Poslal jí dopis na rozloučenou, prosil ji za prominutí, vyznával jí znovu lásku a daroval jí svůj obraz. Barevná ta miniatura se zachovala; ukazuje nápadně mladistvý, takřka dětinský obličej ne právě výrazného a též nikoli příjemného vzezření s nádechem smyslnosti a s jaksi sladkobolným úsměvem.

Ačkoli neuznal za hodno učiniti okliku přes Frankfurt, nedal se Kleist přímou cestou do Francie, již určil teď za cíl. Cestoval znovu přes Drážďany a Lipsko. Na známé již předměty díval se novýma očima. Co dřív se ho netýkalo, teď vzbuzovalo u něho živý zájem; tak poklady malířského umění a kouzlo katolické bohoslužby. V drážďanských sestrách Schliebenových získal věrné přítelkyně. Příroda, která již na würzburské cestě ho uváděla v nadšení, teď se mu stávala ještě dražší, na některé scenerie aplikoval doslova tytéž obraty, používaje k svým dopisům, i k milostným, patrně nějakých denníkových zápisků. V Gottingách i jinde seznámil se sice s učenci — za oficiální účel cesty udával touhu po dalším vědeckém vzdělání —, ale jeho někdejší úcta k učitelům lidstva byla ta tam. Jiným zájmům než učeným platila teď jeho pozornost, zahloubával se do pessimistických úvah o určení lidského života, a některá cestovní dobrodružství, do nichž byl se svou sestrou zaplétán, ještě podporovala skeptickou, až nihilistickou náladu. Ani Paříží, kam dojel v červenci 1801, nedovedl se nijak nadchnouti; škarohlídsky raisonoval o zkaženosti velkého města, ale krásně se roztoužil po velebnosti svaté tiché přírody; závistivým skoro zrakem sledoval zábavu dvou milujících; v samotářské chvíli si vymýšlel ideál: plán básnický. V Paříži procitl konečně k vědomí svého vlastního nadání a již v dopise své drážďanské přítelkyni naznačil tuto vnitřní přeměnu slovy, že jeho jméno zní luzně jako jméno básníkovo. K nevěstě byl sdílnější; a přec, jak reservovaně se zmiňoval o svých plánech! Jen tajně jí naznačoval cos o dítěti své lásky, jež prý opatruje tak v skrytu jako vestálka. Příčila se mu myšlenka, že by měl své tajemství odhalit zrakům surového davu, že by snad „psaním knih“ měl vydělávati na živobytí.

Rousseauovská touha po nezkažené přírodě vyhnala ho z přecivilisovaného prostředí. Co mu na würzburské cestě stykem s Brockesem temně vzcházelo, teď rýsovalo se v určitějších obrysech. Přál si splynouti s přírodou. Chtěl se stát rolníkem, jenž vzdělává půdu, kochá se svobodou, žije v kruhu několika milovaných lidí jen a jen svým myšlenkám, neomezován pošetilými konvencemi ve své ideální činnosti. Poslal do Frankfurtu n. O. dotaz, plachý zprvu, pak bouřlivější, zda by Vilemína se odhodlala jíti za ním do Švýcar a stát se ženou prostého hospodáře; zprvu nepřemlouval, dával mluviti jen heslům jako příroda, láska, rolník, ale po té vroucně líčil, jaký ráj by jim byl uchystán. Na rozhodnutí nevěstino však ani nečekal, neboť sám se už pevně rozhodl a postavil ji před hotovou událost. Rozešed se s Ulrikou ve Frankfurtu nad Mohanem, cestoval v prosinci 1801 přes Basilej do Bernu, pevně odhodlán koupiti si statek a na něm hospodařit. Ale ježto pro politické poměry tento záměr zdál se přec jen příliš riskantní — napoleonské nebezpečenství ohrožovalo svobodu země —, spokojil se pouhým pobytem ve velehorské krajině, kterou srovnával s osmdesátiletou babičkou, usídlil se na pobřeží Thunského jezera a z jara 1802 si najal domek na opuštěném ostrůvku Delosea v řece Aaře, by nerušeně mohl se oddávat svým básnickým myšlenkám. Neboť nyní už se cítil zcela poetou. Dílo, jež vznikalo v tomto idyllickém zátiší, jest tragedie „Familie Ghonorez“, později překřtěná na „Familie Schroffenstein“. Jiné plány, k jichž vypracování nedošlo, se přidružily k pilné práci o prvém dramatu. Ve Švýcarsku dostal se do literární společnosti, již rád vyhledával v blízkém hlavním městě. Byla to trojice Zschokke-Gessner-Wieland, jež měla činnou účast na koncepci prvého Kleistova díla. Heinrich Zschokke, svobodomyslný politik, ušlechtilý lidový povídkář a špatný dramatik, zaujímal v Bernu důležité veřejné postavení; on to byl, jenž Kleista nepřímo přiměl ke koncepci veselohry o rozbitém džbánu. Heinrich Gessner, syn básníka idyll Salomona, zdědil po otci nakladatelský závod v Curychu a vydal Kleistovy „Schroffensteinské“, ovšem až po básníkově odchodu ze Švýcar. Ludwig Wieland, lehkomyslný syn slavného otce a Gessnerův švakr, autor

dvou veseloher, mylně Kleistovi připisovaných, má o Kleista velkou zásluhu, ne svým osobním stykem, nýbrž proto, že naň upozornil svého otce; nestaral se o Kleistovo básnictví právě nejprospěšněji, o čemž svědčí jeho přílišná péče o „Schroffensteinské". Kleist nalezl, po čem toužil: dobrodiní samoty, v níž rostlo jeho dílo, a přece též styk s družnými dušemi, které jevily oň starostlivý zájem. Aby idylla jeho byla dokonalá, přidružilo se i miloučké dobrodružství s rybářskou dcerkou na zeleném ostrůvku.

Ale Vilemína? Odpovídala vyhýbavě na Kleistovu výzvu. Nemohla se odhodlati, by se zřekla příbuzných, kteří přirozeně nechtěli o dobrodružném ženichovu plánu slyšeti. Dráždila Kleista nad to i některým snad malicherným protidůvodem. A tu ji postavil pretentiosní milenec před alternativu: má-li ho ráda, půjde za ním; ne-li, budiž konec mezi nimi. Odpověď na tento násilnický návrh se zachovala. Vilemína sděluje, že jí zemřel bratr, Kleistův kamarád z berlínské doby; stěžuje si, že ji ženich zanedbává, prosí ho, aby byl k ní něžný, připojuje reflexi asi docela dle předpisů Kleistových, ale o jeho projektu přímo nepíše. Kleist reagoval na dojemný její list úsečným prohlášením: že se do své vlasti asi vůbec už nevrátí, alespoň ne dřív, dokud si nedobude slávy; „ihr Weiber versteht in der Regel ein Wort in der deutschen Sprache nicht, es heisst Ehrgeiz"; byl prý šťasten, že vzpomínka na Vilemínu poněkud vybledla, a teď prý ho její dopis ruší v době, kdy mimo bolest, kterou sdílí s ní, má ještě zcela jiné starosti, kterých ona vůbec nezná. Závěr tohoto dopisu, datovaného z 20. května 1802, zní: „Drahá dívko, už mi nepiš. Nemám jiného přání, než bych brzo umřel." Je to poslední Kleistův dopis Vilemíně, jež dvě léta po té se vdala za normálního občana, professora Kruga.

Tak padl zase jeden ideál. Rodinný život už není cílem Kleistova snažení. Ani slovem lítosti v dopisech nenaznačil svého rozchodu s nevěstou, nikdy se o ní nezmínil: leda že do zpracování Lafontaineovy bajky o dvou holubech vložil smutek nad osamělým životem. Jiné cíle lákaly mladého básníka. Získal hodně politických zkušeností stykem se svobodymilovnými občany Helvetie, ale prozatím se jeho interes o velké současné události nepro-

jevoval na venek, prozatím se nořil do svého vlastního nitra, z něhož chtěl vyvážiti něco bezpříkladně velkého a nového: pak teprve, mínil, že smí přijíti na oči svým známým, kteří si od něho mnoho slibovali. Z různých plánů, jež se křižovaly v jeho mysli, ustálil se projekt tragedie o Robertu Guiskardovi. Intensivní Kleistova činnost a prvé jeho zápolení s tímto mohutným problemem přivodily prvou krisi. Kleist onemocněl. Statečná Ulrika za ním přijela a opatrovala ho. Když se pozdravil, provázel joviálního přítele Ludvíka Wielanda, jenž od francouzské vlády byl ze Švýcar vypověděn; šel s ním do Výmaru, residence to Schillerovy a Goetheovy, ba možno, že oběma básníkům byl tenkráte představen adept poesie, doposud před světem skrývající svoje nejsvětější přání. Upřímnější byl k Wielandovi. Trávil u něho delší dobu na statku Ossmannstedtském poblíže Výmaru, prozrazoval zvláštním svým chováním, že mu cosi leží na srdci, a dal se v příznivé chvíli pohnouti, by stařičkému poetovi recitoval úryvky ze své tragedie. Účinek byl neočekávaný. Kleist zažil nejhrdější chvíli svého života, když Wieland, klidný jinak soudce, oddělený od mladého nadšence názory a stářím, dal se strhnouti k slovům vrcholného obdivu, až Kleist, dosud sám o sobě pochybující, neuznávaný a rozbolestněný, vrhl se před ním na kolena, v slzách líbaje dobrotivou ruku. Bylo to po druhé, co ho žehnal zástupce staré generace, neboť již halberstadtský Gleim v něm přivítal nástupce básníka Ewalda Kleista: ale pomoci mu nebylo lze ani nejpřátelštějšími důkazy ani bezpodmínečnou chválou. V srdcervoucích vyznáních svěřoval se Kleist sestře, že dílo, o němž pracuje, jest pro něj příliš těžké. V lednu 1803 hrdě zajásal, o půl roku po té zoufale sázel vše na jedinou kartu. Mezi tou dobou zažil malou episodu, která ho vyhnala z Wielandova domu: dcera jeho hostitele totiž, čtrnáctiletá Luisa, si ho zamilovala, Kleist však měl dosti síly, že se vytrhl z její blízkosti a, zanechav ji smutně teskníci, uchýlil se do Drážďan k příteli Pfuelovi, u něhož, vyčerpav skrovné jmění, doufal, že dokončí své dílo. Když poznal, že přeceňuje své síly, vydal se znovu na cesty. Ale nebyla to cesta dle určitého programu, jako tenkrát, když hledal a nalezl uzdravení; ne-

bylo to obohacování zkušenosti a bystření smyslu pro přírodu jako tehdy, kdy, otráven filosofií, hledal a nalezl zotavení pod volným, širým nebem. Tentokráte byl to útěk a porážka ještě na útěku. Marně si opakoval slova z Wielandova dopisu, jejž s sebou nosil jako talisman, že rozvrácenými poměry rodinnými nesmí si dát překazit dokončení svého díla, že je dokončit musí, a byť i celý Kavkaz doléhal mu na duši. Marně pracoval, přemýšlel ve dne v noci, bičoval svou ctižádost a umiňoval si znovu, že se nikdy již nevrátí domů, proklínal své polovičaté talenty a toužil jíti tam, kam věky věků člověk nepřijde. Projel jižním Švýcarskem, seznal italská jezera, zastavil se v Ženevě, bloudil pařížskými ulicemi a najednou se ztratil doprovázejícímu jej Pfuelovi, jenž mínil nejinak, nežli že Kleist skončil sebevraždou. Ale zatím, co prý jeho mrtvolu hledal v márnici Morgue, octl se Kleist, „jakoby štván Furií", na severním pobřeží Francie v St. Omeru, odkud poslal 26. října 1803 své sestře lístek tohoto obsahu:

„Má drahá Ulriko! Co ti napíšu, připraví tě snad o život; ale musím, musím, musím to vykonat. Já jsem v Paříži své dílo, pokud bylo hotovo, pročetl, zavrhl, spálil: a teď je konec. Nebesa mi odpírají slávu, nejvyšší pozemský statek; a já, jak svévolné dítě, všechny ostatní zahazuji, protože se o ně neprosím. Nemohu se osvědčiti důstojným tvého přátelství, nemohu však bez tohoto přátelství žít: vrhám se smrti vstříc. Buď klidna, ty vznešená, zemru krásnou smrtí bitev. Opustil jsem hlavní město této země, putoval jsem na jeho severní pobřeží, dám se do francouzských služeb válečných, vojsko brzo vypluje do Anglie, nás všech záhuba číhá za moři, jásám při vyhlídce na nekonečně velikolepý ten hrob. Ó ty má lásko, ty budeš poslední mou myšlenkou!"

Kleist chtěl skutečně se dát do Napoleonových služeb. Chtěl v Boulogne-sur-mer vstoupiti na loď a plavit se proti anglickému loďstvu. Na štěstí sešlo s této výpravy vůbec. Kleist se vrátil do Paříže, žádal o vydání pasu a obdržel jej, ale s výslovným udáním zpětné cesty, direktně do Postupimi. Byl tudíž nucen vrátiti se, ačkoli byl přísahal, že ho vlast neuzří jinak než vítězem. Na zpětné

cestě v Mohuči ho opustily síly. Upadl v těžkou nemoc a po pět měsíců je takřka nezvěstný.

Několik legend připíná se k dlouhému Kleistovu pobytu v Mohuči. Chtěl se, vyhojen z vleklé nervové nemoci, dáti do služeb k truhláři, prožíval prý milostný románek, zříkal se nadobro spisovatelství, sblížil se s básnířkou Günderodou, jež o dvě léta po té skončila sebevraždou; s určitostí víme jen, že se dal ošetřovati od lékaře Wedekinda a že Wieland i nadále se o něho láskyplně staral. V červnu 1804 byl již zase, zcela zotaven, zpátky v Berlíně a strávil tu as celý rok, s přáním, by založil své problematické živobytí na pevnějších základech. Stal se znovu úředníkem, navázal tedy na své zájmy, jež tři léta před tím byly tak násilně přerušeny. Zásluhu o vnější konsolidaci jeho poměrů měla jistě sestra Ulrika, jež, zdá se, vůbec víc se starala o jeho postup a peněžní záležitosti než o jeho básnickou slávu; svých sester, jež ho podporovaly, nechtěl se státi nehoden po tolikeru zklamání, a tak se odhodlal k pernému kroku, vyžádav si audienci u generálního adjutanta jeho veličenství. Byl od něho přijat se zachmuřenou tváří a řeč se ihned stočila na podivné francouzské dobrodružství; bývalý pruský důstojník se omlouval, že nálada, pod jejímž nátlakem málem byl by vstoupil do služeb cizího státu, nebyla normální, že jednal jako člověk posedlý utkvělou představou — narážel na svůj plán dramatický — a že celá ta záležitost patří spíš před lékaře než pod kontrolu úřední. Slyšení nebylo bez úspěchu. Dostalo se uchazeči o státní úřad sice ostrých výtek, z nichž nejbolnější byla ta, že dělal prý „veršíčky", ale přece byl propuštěn se zábleskem naděje, že král snad bude reflektovati na jeho další služby. Resignovaně se vpravuje do trudné přítomnosti, byl Kleist odhodlán, provésti svou rehabilitaci; nemohl si však odepříti ani teď, by nečetl Wielandova dopisu, jenž ho upevnil v jeho básnickém vědomí; jsa přesvědčen, že jeho schopnosti nejsou než stínem toho, co v něm kdysi žhnulo, chápal se kterékoli pomoci, by vybředl z okamžité tísně. Dvojnásob vítal, když pomocná ruka mu byla podávána s nejmilejší strany. Žena, která vedle Ulriky nejúčinněji zasahovala do jeho života, choť jeho bratrance Kristiána, Marie Kleistová, zjednala mu novou vyhlídku. Její

bratr Petr Gualtieri byl designován za pruského vyslance v Madridě a vyzýval Kleista, patrně na její přímluvu, aby se stal jeho sekretářem; Kleist vážně uvažoval, neměl-li by nastoupiti diplomatickou karieru a již se chystal do Španěl, když tu proti svému očekávání byl od krále přece konečně zas přijat do pruských služeb úřednických a zůstal tedy v otčině. Nevíme, do jaké míry se tu uplatnil vliv sestřenice Marie, dobře uvedené v dvorských kruzích; dojista byla to ona, jež aspoň poněkud zlepšila zbědovaný stav jeho financí: předstírala, že mu vymohla roční pensi u královny Luisy, zdá se však, že obnos šedesáti louisd'orů, ostatně brzy zase zastavený, byl mu „k založení neodvislé existence a k povzbuzení v pracech literárních" vyplácen z Mariina jmění soukromého. V Berlíně pracoval Kleist ve finančním oboru pod dozorem pozdějšího ministra Steina-Altensteina, jenž projevoval spokojenost s velkou jeho horlivostí a zjednal mu v květnu 1805 místo dietáře při domenní komoře ve východopruském Královci; tam vedle své úřední povinnosti zabývati se měl též theoretickým studiem „kamerální vědy" u Krause, jenž zastával učení slavného anglického národního hospodáře Adama Smitha.

Půldruhého roku královeckého pobytu přineslo Kleistovi dočasné uklidnění, dalo mu příležitost ke koncentraci myšlenkové a k vypracování starších plánů a přece ho uvádělo v neustálý styk s vůkolním světem, přetvářejíc někdejšího zarputilého samotáře takřka v tvora společenského. Dvě náhodné okolnosti, dalo by se čekati, byly uzpůsobeny k tomu, by jitřily rány sotva zacelené: Královec bylo městem, z jehož obvodu Immanuel Kant skoro vůbec nebyl vycházel, bylo to rodiště jeho učení a semeniště jeho školy; a po Kantově smrti, jež byla nastala pět čtvrtí roku před Kleistovým přestěhováním do Královce, byl tam, v roce Kleistova příchodu, na osiřelou kathedru povolán professor Krug, manžel Vilemíny, někdejší Kleistovy nevěsty. Ale obě kapitoly byly ukončeny, a Kleist nebyl z těch, kdo by se vraceli. Kantovská katastrofa náležela minulosti a nemáme sebe menšího dokladu, že by někdejší příliš vnímavý žák znovu se dotýkal starých svých noetických problemů a smutků. Minulosti náležela též Vilemína, s níž se Kleist několikráte setkal ve spole-

nosti, aniž došlo k výměně názorů o věcech, jež se nedaly už změniti a jichž nelitoval. Společenské závazky, hojné tělesné indisposice a úřední práce absorbovaly jeho čas, ale hlavním ziskem královeckých měsíců byla intensivní činnost básnická. Zde dokončil veselohru „Rozbitý džbán“, jejíž koncepce se datuje od styku se švýcarskými přáteli; věnoval se francouzské literatuře, z jejíž produktů, nemluvě o drobnějších parafrasích, zpracoval zcela originálně Molièreovu komedii „Amphitryon“; počal svou nejobjemnější tragedii „Penthesilea“, vytvořil, vedle jiný epických prací, prvou část své největší novely „Michael Kohlhaas“. Jakoby básnická energie, zadržená tříštícími se projekty Guiskardovskými, teď se provalila se zdvojenou silou, přeci však básníka samotna plně neuspokojujíc. Zájmy esthetické spíše theoretického rázu šly ruku v ruce s praxí básnickou, a tak se zdálo, že při mnohostranném působení spisovatel, požívající teď také domácího míru a shody s milovanou Ulrikou, jež s ním bydlila, domůže se plného uznání na veřejnosti.

Nebyla to duševní krise jako pět let před tím, jež ho nyní na čas znovu vymrštila z vyvolené dráhy, nebyla to také zcela neočekávaná událost vnější: nýbrž bouře, dlouho se připravující, visící nad Pruskem a hrozící celé střední Evropě, vyslala svá mračna též do krátké pohody jeho života. Je to při nejmenším po třetí, že nebezpečenství Napoleonské vrhlo se v cestu básníkovu vývoji; vyhnalo ho kdysi ze Švýcar, v severní Francii málem ho zlákalo k bláznivému kousku a nyní zastihlo pruského úředníka v jeho otčině, uvedlo ho do nových krisí a učinilo ho zuřivým, jak v lásce tak v nenávisti extremním patriotou, jenž od té doby až do své smrti už takřka vůbec nevyšel z napětí a starostí politických. Léta 1805 a 1806 jsou vyznačena nepřetržitými vítězstvími francouzských zbraní nad Rakouskem, Pruskem i Ruskem. O rok před tím Napoleon přijal titul císaře; r. 1805, po kapitulaci Ulmu, porazil spojené armády v bitvě „tří císařů“ u Slavkova; Prusko zachovávalo po zjednaném míru obojakou posici na pravo i na levo, nemužně si vedl Friedrich Wilhelm III., povrchní optimismus vládl v jeho vojsku. Kleist již tenkrát prorokoval nejhlubší pokoření své vlasti, trpce kritisoval nepochopitelnou

mu laxní pruskou politiku, s hrdinným pathosem mluvil o krásné záhubě, jež čeká na věrné syny vlasti: a tentokrát bylo to víc než výraz paroxysmu, jenž mu v severní Francii byl vynutil enthusiastické přání, by padl krásnou smrtí bitev. Fanaticky brojil proti Napoleonovi, do jehož služeb bezhlavě chtěl sám kdysi vstoupit, divil se, že žádný emigrant tomu zloduchu nevžene kulku do hlavy, a patrně znovu se účastnil tajné politické agitace tak jako snad již r. 1800 na své würzburské cestě spolu sledoval obdobné plány. Zatím uhodila nejkrušnější hodina Pruska, jehož vojsko bylo 14. října 1806 dvojí bitvou u Jeny a Auerstädtu poraženo na hlavu; neuplynuly dvě neděle, a Napoleon slavnostně vjížděl Braniborskou branou do Berlína. Královský dvůr uchýlil se do Královce, kde Kleist se osobně směl přiblížiti své domnělé příznivkyni, královně Luise, obestřené kouzlem tolika legend a záři pruských apotheos. Odsouzen k passivní úloze diváka na velké události dějinné, ohrožen ve svých spisovatelských plánech, připraven válečným nebezpečenstvím o část svých příjmů, opustil Kleist Královec ve společnosti dvou jiných vysloužilých důstojníků a jednoho aktivního; měl prý namířeno na Drážďany. Ale v Berlíně byl s dvěma kamarády zatčen od francouzské vlády a pro podezření z úmyslů špehounských deportován přes všecky své protesty na francouzskou půdu, uvězněn v pohraniční pevnosti Fort de Joux poblíže Švýcar, po té ponechán v mírnější vazbě v Châlons sur Marne.

Tak se ocitl po třetí v zemi, kterou nenáviděl a které přece byl tolikým díkem zavázán; jistě proti své vůli trávil pět měsíců, až do července 1807, na francouzských pevnostech, jistě se tam choval velmi důstojně a statečně: že by však jeho zajetí bylo bývalo tak bezdůvodné, jak jeho zmužilá sestra i on sám dokazovali v podáních vyšším instancím francouzského vojska, nemůžeme s určitostí tvrditi, spíše se zdá, že cesta čtyř důstojníků z Královce do Berlína platila nějakému strategickému účelu. Ve vojenském zajetí však ustoupily od něho strázně způsobené všeobecnými pohromami, věnoval se svým privátním zájmům literárním. V Paříži byl koncipoval své prvé dílo, v Paříži spálil náčrtky k své práci životní, teď na

francouzské půdě dokončil tragedii své duše „Penthesileu", a pomýšlel vážně na to, by ze spisovatelství těžil též prakticky.

Takovým praktickým projektům literárním věnována jest bohatá, poměrně klidná i šťastná doba, jež následovala bezprostředně po návratu z francouzského zajetí. V létě r. 1807 zavítal Kleist k pobytu v Drážďanech, jenž se prodloužil skoro na dva roky a počínal se pod blaženými auspiciemi. Krátce před tím vyšlo tu Kleistovo zpracování „Amfitryona", jeho jméno mělo zde již dobrý zvuk, a staří i nově získaní přátelé starali se o šíření jeho slávy. Drážďany byly tenkráte z nejdůležitějších literárních středisek; po Jeně, vedle Heidelberka, před Berlínem byly centrem romantiků; ne ještě pseudoromantiků, kteří o něco později se tu zmocnili nadvlády, nýbrž vůdců kritického hnutí, jako August Wilhelm Schlegel a Ludwig Tieck. Politicky Sasko Kleistovým tužbám neposkytovalo více než hojnost vlivných konnexí diplomatických, zvláště v kruzích šlechty a v domě rakouského vyslanectví; jakákoli přímá agitace byla ovšem vyloučena v zemi, jež předcházejícího roku za přistoupení k rýnskému bundu byla vyznamenána titulem království. Tím čilejší byla Kleistova účast na ryze literárním životě hlavního města; v skrytu choval plány politické, na venek vystupoval jako publicista a básník: dlouho zatajovaná ctižádost poetická dožila se veřejného uznání; v městě, kde před lety přítelkyně v. Schlieben uvila mu prostý věnec, dostalo se mu teď vyznamenání, že byl při hostině korunován za básníka, a to „dvěma ručkama, nad něž Drážďany nemají něžnějších"; snad to byly ruce Emmy Juliany Kunzeové, ke které Kleist cítil hlubší náklonnost a kterou měli za jeho nevěstu. Stýkal se s ní v domě jejího pěstouna, známého apelačního rady Körnera, kdysi Schillerova intima, mnohostranně to interessovaného literáta, jehož synu Theodorovi bylo popřáno stát se pro svou mělkou poesii miláčkem současníků na úkor Kleista a skončiti „krásnou smrtí bitev", po níž Kleist marně toužil. Nejvlivnější byl přátelský svazek, v nějž Kleist vešel se svým o dvě léta mladším ctitelem Adamem Müllerem, nadmíru agilním, silně romantickým to duchem, jenž, sám jsa složen ze samých antithes

a paradoxů, konstruoval učení o polaritě jevů a aplikoval je na esthetiku, politiku i nacionální ekonomii; nedlouho před tím přestoupiv ke katolicismu (jako jiní romantikové: Z. Werner, Friedrich Schlegel, Clemens Brentano) a vkládaje do Kleistovy produkce nábožensky mystické prvky, sílil Müller částečný sklon Kleistův k romantice a zastíral protivy, jež ho dělily od vyznavačů školy. Spolu s Müllerem pustil se Kleist do dvou literárních spekulací; z nich prvá, týkající se založení nového nakladatelství „Phönix", neodvislého od knihkupeckého trhu, selhala ještě před uskutečněním, kdežto druhý podnik sliboval zprvu znamenitý úspěch.

Kleist a Müller založili totiž časopis velkých pretensí, „Phöbus", věnovaný v prvé řadě literatuře a výtvarnému umění, projektovaný dle vzoru Schillerových „Hór" a vyplňovaný pracemi redaktorů a jejich druhů. Kleist přispěl objemnými ukázkami z hotových svých dramat, též fragmentem z „Guiskarda", k jehož definitivnímu zdolání se připravoval; záleželo mu na tom, aby měsíčník, pro nějž chtěl využiti svých vysokých společenských styků, čítal mezi své spolupracovníky jména prvého řádu: Wielanda jakožto starého příznivce, Tiecka a F. Schlegela, zástupce to romantického směru, především však nesporného vládce německé literatury, Goetha. Dopisem, dýšícím úctou a pokorou, ucházel se 24. ledna 1808 o přízeň výmarského tajného rady; prosil o vyznamenání, by časopis směl se stkvíti příspěvkem Goethovým a pohnutými slovy předem děkoval. Goethe odpověděl vyhýbavě, jiným však způsobem projevoval přec jen jistou účast o básníka, jenž mu celou svou povahou, celým rázem své tvorby byl nesympatický: jakožto intendant výmarského dvorního divadla dal 2. března r. 1808 hráti Kleistův „Rozbitý džbán", ale připustiv, aby se tato v celku komponovaná veselohra rozdělila ve tři akty, zavinil neúspěch, jenž vyzněl v divadelní skandál. Kleist mu toho neodpustil; v témž časopise, jenž měl býti vyzdoben Goethovým jménem, tiskl zlomyslné epigramy proti optikovi, jenž v stáří rozkládá paprsek svého vlastního mládí, ba sáhl i k pomluvám, hodným paskvilanta. V tom směru „Phöbus" nutně tedy zůstal za hrdým očekáváním a počátečními sliby.

Zklamal však i jinak. Nepraktický Kleist viděl se již boháčem, když zakládal časopis, i zaplétal bez výčitek svědomí také sestru do finančního podniku, ale brzy seznal, jak šeredně se přepočítal; nákladná úprava a neobchodnické počínání vedly k peněžnímu fiasku, a redaktor, pohádav se se spoluredaktorem Müllerem a přiměv drážďanského nakladatele, by se aspoň zdánlivě ujal riskantního podniku, byl šťasten, když po dokončení ročníku mohl vyváznouti bez úplného ruinu svého jmění.

Z drážďanského prostředí, ze styku s romantickými sferami a ze stupňovaného pocitu erotického zrodila se velká rytířská činohra „Käthchen von Heilbronn", která ještě za života Kleistova byla dávána ve vídeňském dvorním divadle; po této hře se středověkým sujetem obrátil se Kleist zdánlivě ještě dál do dávnověku své vlasti: ve skutečnosti však jeho „Hermannsschlacht", pojednávající o osvobození Germanie od římského jha v 1. stol. po Kr., směřuje k aktuálním zájmům, vybízí mezi řádky ke spojení Rakouska s Pruskem za účelem společné akce proti Napoleonovi. Stejným tendenčním duchem, jen ještě zřejměji, naplnil Kleist svou tehdejší vlasteneckou lyriku, která ho přivedla ve spojení s vídeňským poetou Collinem. Ale již neměl stání v Drážďanech. Napoleon zdvihl novou válku proti Rakousku, jež postavilo velké vojsko s arcivévodou Karlem v čele, a Kleist zatoužil uvrci se velkým událostem bezprostředně do náruče. Opustil koncem dubna 1809 s historikem a politikem Dahlmannem své literární zátiší a českými zeměmi, kdež před tím trávil v lázních teplických, pospíchal na dolnorakouská bojiště. Vítězství u Aspern naplnilo ho klamnou nadějí, že přišla doba, kdy sám se smí s celou svou výmluvností věnovati velké věci. Z Prahy, kde se usadil 1809 na Malé Straně v Mostecké ulici č. 39, chtěl zagitovati celou veřejnost v protinapoleonském smyslu; k tomu cíli zažádal o privilej, aby směl vydávati velký politický časopis „Germania", ke kterému činil dalekosáhlé přípravy; těšil se činné účasti vysoké aristokracie, jejíž přímluvě děkoval, že 12. června nejvyšší purkrabí Čech, hrabě Josef Wallis,doporučil ministru zahraničních záležitostí, hraběti Stadionu, aby „ein sicherer von Kleist, als Schriftsteller nicht unbekannt", ob-

držel povolení k vydávání „Germanie", jež by ovšem byla podrobována ostrému dohledu censury. K uskutečnění tohotu podniku, pro nějž chtěl vydavatel získati též Friedricha Schlegela, tehdy sekretáře císařské kanceláře ve Vídni, nedošlo. Bitva u Wagramu,prohraná 6. července, pohřbila naděje vzbuzené vítězstvím asperským, zničila ovšem též Kleistovy publicistické projekty. Snad se zdržel ještě delší dobu v Praze, aby byl na blízku tirolskému povstání, snad byl potom, opět v tajné nějaké missi, odeslán do Německa. Víme jen, že v listopadu 1809 přišel do Frankfurtu nad Odrou pro malé dědictví, v lednu 1810 do Frankfurtu nad Mohanem a do Gothy z neznámého důvodu, a že v únoru se přestěhoval do Berlína.

Znovu se ucházel o přízeň dvora, své vděčně uctívané královně Luise krátce před její smrtí holdoval gratulační básní a rok po té žádal, aby byl opět přijat do služeb vojenských; znovu se stýkal v kruzích romantiků, jež měly nádech vysloveně vlastenecký; ve společnostech šlechticů a jiných patriotů, jež sledovaly cíle křesťanské (antisemitské) a byly prodchnuty duchem junkersko-konservativním, projevoval se a sílil jeho smysl pro politické aktuality: braniborští šlechtici a básníci, romanticky rytířský Fouqué a přímý zeman Arnim (též matný Loeben), náleželi k jeho literárním druhům, bizarně duchaplný Brentano se s ním alespoň společensky sbližoval a drážďanský přítel a rival Müller se s ním smířil, přítelkyně z drážďanské doby, herečka Hendel-Schützová, starala se pantomimickými produkcemi „Penthesiley" účinněji o jeho literární pověst. Znovu spojoval vlastenecké nadšení s poetickým, ale stejný osud, jenž potkal „Hermannsschlacht", byl přisouzen jeho nejkrásnějšímu a nejdokonalejšímu patriotickému výtvoru: ani „Prinz Friedrich von Homburg", jejž koncipoval snad za pražského svého pobytu a dokončil v Berlíně r. 1811, nesměl býti z politických důvodů dáván ve veřejném divadle, ba nebyl za básníkova živobytí vůbec tištěn, a soukromé představení v šlechtickém domě, ač-li k němu došlo, nemohlo býti náhradou básníkovi, který toužil, s temene Harzu zpívati své kovové písně, by byl slyšen od celé vlasti. Tendencí posledních dramat bylo mu znemožněno, aby vstoupil v užší vztah

k dvornímu berlínskému divadlu; ostatně již v srpnu 1810 došlo mezi Kleistem a řiditelem Ifflandem, jenž mu vrátil jeho „Käthchen", k prudké roztržce; Kleist vmetl Ifflandovi drsnou urážku do tváře, a Iffland — se omlouval, ale na přijetí některého z Kleistových děl ovšem nepomýšlel. Rozpor se po té ještě přiostřil, když Kleist měl příležitost, by ve vlastním orgánu herecké výkony i repertoir dvorního divadla podroboval kritice.

Po neslavném konci „Phöba", po „Germanii" v zárodcích zadušené, přikročil Kleist v Berlíně k třetímu podniku novinářskému. Vydával od 1. října 1810 do 30. března 1811 denník „Berliner Abendblätter", polovládní to a přeci z části oposiční list, jehož redakce přivedla Kleista do nejtrapnějších situací, způsobila rozladění mezi ním a vedoucími kruhy, zasypávala ho potížemi nejvšednějšího druhu a způsobila mu takřka finanční zkázu. Neujasněný poměr k ministru Hardenbergovi; ne právě přímé jednání jeho sekretáře Raumera, pozdějšího historika; nesnesitelná šikana pruské censury, bdící stejně nad politickou částí jako nad kronikou uměleckou; postranní cíle Adama Müllera, jenž potíral školu Adama Smitha, Kleistovi kdys v Královci směrodatnou; zahalená polemika některých spolupracovníků proti vládním ustanovením finančním a politickým; neochota a citlivost literárních přátel: takové byly bolesti a trampoty Kleistova berlínského boje o existenci. Psal horlivě do svého listu; pokud směl, v duchu „Germanie"; alespoň narážkami a nápovědmi vychovával k politickému uvědomění; anekdotami vojenskými bavil a spolu agitoval. Též k ryze literárním podnikům se dostal. Vydal dva svazky svých „Povídek", napsal velký román o dvou dílech, hledal nakladatele pro vlastenecká svá dramata.

Intimní jeho život, zvlášť po zaniknutí „Abendblätter", je zakryt rouškou tajemství. Vřelý poměr k Ulrice se pohříchu zkalil, když na podzim 1811 byl ve svém rodišti od příbuzných, patrně též od sestry, zahrnut výčitkami, asi proto, že po tolika plánech, nadějích, očekáváních znovu ztroskotal a byl odkázán na přispění své rodiny. Přátelství poutalo ho k sestřenici Marii, jež mu byla důvěrnicí jak v literárních otázkách, tak v názorech ži-

votních. Tím trpčeji nesl sám, když konstatoval, že této družné, chápající duši se odcizuje prostě proto, že se sbližuje s ženou jinou. Vstoupil totiž v těsný vztah k Henriettě, manželce rendanta Vogela, s níž ho pojilo snad nadšení pro hudbu a blouznění, chorobně stupňované, zbožně vznícené. Henrietta byla těžce nemocna; trpěla nevyhojitelnou rakovinou. Myšlenka na smrt jí byla blízká. Také Kleist se vezdy zaměstnával představou smrti, navrhoval prý přátelům i sestře, aby se odhodlali s ním zemříti. Teď vyšla touha touze vstříc a náladě nálada. Od koho bylo vysloveno slovo „zemřít společně" dřív, je lhostejno. Detaily, jež přivodily Kleistovu nechuť k životu, jsou neznámy. Faktum jest, že se cítil k smrti unaven. Jeho duše, tak píše 9. listopadu, dotykem s duší milenčinou docela uzrála k smrti; a příštího dne se zpovídá, že jeho nitro je tak rozbolestněno, že, když vystrčí z okna svůj nos, bolí ho záře dne, jež na něm se třpytí. Stydí se za to, že se musí pokládat za nedůstojného člena lidské společnosti, a pohlížeje nazpět na svůj život, shledává, že byl nejbědnější, jenž kdy byl prožíván.

Ale nad katastrofou Kleistova života svítí plná velebná záře. Nešel na smrt s výčitkami rodině, ale s díkůvzdáním; ne s bázní, ale jakoby šel plesu vstříc; ne v ponurých myšlenkách, ale jako „radostný vzduchoplavec", jenž se povznáší nad zemi. Vidí se andělem s dlouhými křídly na ramenech, věří, jak se zdá, v posmrtný život tak jako dříve se oddával naději, že na některé jiné hvězdě bude žíti dál. Je spokojen a vesel, usmířen s celým světem a bez trpkosti konstatuje, že mu nebylo pomoci na zemi, jde na smrt a v srdci má „nevýslovnou radost". Bylo to mystické zanícení, snad prosáklé katolickými představami, byla to zvláštní smyslně nadsmyslná směs erotiky a myšlenek na smrt. Jako u choromyslných před hroznou depressí a křečí předcházívá t. zv. „euforie", tak u něho před smrtí nastoupilo jásavé vědomí vitální síly a mohutné rozpjetí křídel. Ona sladce bolná nálada, v níž psal své vyznání lásky: „Mein Jettchen, mein Herzchen, mein Liebes, mein Täubchen . . . wie nenn' ich Dich?", zdá se, že ho doprovázela na poslední cestě s přítelkyní. 20. listopadu 1811 vyjel s ní na blízký Wannsee; ubytoval se v hostinci Stimmingově.

Druhého dne po poledni skolil Henriettu Vogelovou ranou do srdce a sobě prostřelil lebku. Bylo mu něco přes čtyřiatřicet let. Když se donesla zvěst o jeho sebevraždě do Berlína, vyvolala sensaci, rozčilení, pomluvy, ale netušil nikdo, že na břehu Wannsee zasaženo bylo německé dramatické umění nejtěžší ranou, jíž kdy zažilo.

Poznámka.

Tato kapitola přidržuje se především Kleistovy korespondence, jakožto nejspolehlivějšího pramene životopisného; kromě toho přirozeně se stýká s ostatními biografickými pracemi o Kleistovi, nepodávajíc nového materiálu; ať se zhuštěností Ericha Schmidta, ať s obšírností W. Herzoga, předkládají dnešní badatelé všichni přibližně stejná fakta, ovšem s různým jich podmalováním. — Z nejnovějších detailních příspěvků ke Kleistovu životopisu jmenuji R. Steiga doklady k politické činnosti let 1800 a 1808 (Frankfurter Zeitung 1911, č. 316), Minde-Pouetovy studie o domnělé pensi od královny Luisy (tamtéž, č. 332) a o Kleistových posledních dnech (Vossische Zeitung 1911, č. 571 a Westfälisches Magazin N. F. 3, 1912, č. 7), Seuffertovu publikaci dopisu Wielandovy dcery (v Grenzboten IV. 1911, 308 nn.). — Kleistův pobyt v Praze líčím dle výzkumů S. Rahmera (H. v. Kleist als Mensch und Dichter, str. 167 n.); pokládal jsem ovšem za svou povinnost jíti po stopách jiných pražských badatelů (Jana Krejčího a jiných), šel jsem do kláštera Milosrdných bratří (rozšířila se totiž r. 1809 fama, že Kleist tam zemřel) a s laskavou pomocí pana převora zjistil jsem znovu, co už od Rahmera bylo konstatováno: že v nemocničním protokole r. 1809 jméno Kleistovo se vůbec nevyskytuje; také předpoklad, že by tam byl býval přijat pod cizím jménem, ukázal se neudržitelným, ježto se s jeho stářím neshodují záznamy u žádného z ostatních nemocných. Dům č. 39 v Mostecké ulici byl (dle městského plánu J. Jüttnera let 1811—1815) rohový dům Malostranského náměstí (kde dnes stojí Záložna); byl to, dle sdělení Dahlmannova (Kleist, ed. Tieck a Jul. Schmidt, p. XCV.), „ein Privathaus wenig Häuser von der Moldaubrücke an der Kleinen Seite einem Kaffeehause gegenüber“.

III.

Bibliografie.

Kleistova tvorba zahrnuje činnost dramatickou, novelistickou, publicistickou; kromě toho menší básně a články.

I. D r a m a t psal osm; z nich jedno nedokončil; tři jsou tragedie, tři činohry, dvě veselohry. Známe též tituly tří plánů. V chronologickém postupu (co do vzniku, ne vydání) následují dramata za sebou takto:

1. „D i e F a m i l i e S c h r o f f e n s t e i n", pětiaktová tragedie, tištěná 1803 v Bernu a Curychu u Kleistova druha H. G e s s n e r a, vydána anonymně péčí druhého přítele ze švýcarské doby, L. W i e l a n d a, bez dozoru neinteressovaného autora: vydání není zcela authentické, obsahujeť změny editorovy. Drama, koncipované v létě 1801 v Paříži, psáno toho a následujícího roku za švýcarského pobytu. Prvotný náčrtek (rukopisný scenář) s titulem „D i e F a m i l i e T h i e r r e z". Druhá, v celku zachovaná redakce má název „D i e F a m i l i e G h o n o r e z"; z Kleistova manuskriptu otištěna 1885 od Z o l l i n g a; od některých badatelů pokládána za jedinou nesporně Kleistovskou úpravu této tragedie.

2. „R o b e r t G u i s k a r d, H e r z o g d e r N o r m ä n n e r", fragment tragedie. Otištěn Kleistem 1808 v dubnovém a májovém dvojčísle drážďanského časopisu „Phöbus". Koncepce a prvé pokusy spadají do let 1802 a 1803 (ve Švýcarech, Německu a Francii). Z té doby nic se nedochovalo. Dle W i e l a n d o v a dopisu W e d e k i n d o v i z 10. dubna 1804 zamýšlen byl titul „T o d G u i s k a r d's d e s N o r m a n n e n".

3. „A m p h i t r y o n“, trojaktová veselohra, podle stejnojmenné komedie M o l i è r e o v y. Vydána s básníkovým jménem 1807 v Drážďanech u A r n o l d a; tištěna za Kleistovy nepřítomnosti, péčí Adama M ü l l e r a, jenž kus opatřil též předmluvou. Hra byla psána za Královeckého pobytu Kleistova 1805 nebo 1806.

4. „D e r z e r b r o c h n e K r u g“, veselohra o třinácti scénách, z nichž poslední ve dvojí úpravě, vydána 1811 v berlínské Realschulbuchhandlung, částečně tištěna již 1808 v březnovém čísle „Phöba“; stejného roku hrána ve Výmaru. Inspirace a počátky se datují ze švýcarského pobytu, definitivní vypracování z Královce 1806. Kleistův vlastnoruční manuskript a jeho (authentické) vydání v lecčems se rozcházejí.

5. „P e n t h e s i l e a“, tragedie o 24 výstupech; vyšla 1808 v Tubinkách u C o t t y (tištěna v Drážďanech); ukázky v prvém čísle „Phöba“ v lednu 1808. Vypracována v Královci, dokončena as na Fort de Joux 1807. Zachován rukopis prvé redakce.

6. „K ä t h c h e n v o n H e i l b r o n n o d e r d i e F e u e r p o b e“, velká historická hra rytířská; vydána 1810 v berlínské Realschulbuchhandlung (jako „Rozbitý džbán); velkou partii přineslo dvojčíslo „Phöba“ (duben-květen 1808), v němž vyšel „Guiskard“. Na titulním listě knižního vydání záznam o představení v divadle „an der Wien“ 17., 18., 19. března 1810; kromě toho, za Kleistova života, představení na jevišti bamberském. Hra byla psána v Drážďanech na rozhraní let 1807 a 1808.

7. „D i e H e r m a n n s s c h l a c h t“, pětiaktové drama. Posthumní vydání v „Pozůstalých spisech“, obstaráno T i e c k e m 1821 v Berlíně u Reimera. Drama vzniklo v Drážďanech 1808.

8. „P r i n z F r i e d r i c h v o n H o m b u r g“, činohra o pěti aktech. Rovněž posmrtná edice, vydaná T i e c k e m spolu s „Hermannsschlacht“. Vznikem sahá kus asi do r. 1809; dopsán v červnu 1811.

Pouze dle titulů známe plány: „L e o p o l d v o n O e s t e r r e i c h“ a „P e t e r d e r E i n s i e d l e r“ z doby Guiskardovské, „D i e Z e r s t ö r u n g J e r u s a l e m s“ z údobí „Homburga“.

II. Na rozdíl od dramat předložil Kleist svoje (větší) povídky ve vlastním souborném vydání („Erzählungen", původní titul měl zníti „Moralische Erzählungen"), a to ve dvou svazcích (prvý s třemi a druhý s pěti povídkami), jež vyšly 1810 a 1811 u Reimera v Berlíně. Ježto chronologické spořádání není zjištěno dokumentárně, jmenuji osm jeho povídek v pořadu, jejž zvolil autor sám:

1. „Michael Kohlhaas", z prvé třetiny tištěný v červnovém sešitu „Phöba" 1808, koncipován a z valné části napsán v Královci; pokračování asi z drážďanské doby, konec z r. 1810.

2. „Die Marquise von O...."; vyšla 1808 v březnovém sešitě „Phöba", pochází rovněž z Královce.

3. „Das Erdbeben in Chili"; tištěno 10.—15. září 1807 v Cottově tubingském „Morgenblatt für gebildete Stände" pod titulem „Jeronimo und Josephe, Eine Szene aus dem Erdbeben zu Chili, vom Jahre 1647."

4. „Die Verlobung in St. Domingo"; prvotisk teprve 1811 (25. března—5. dubna) v berlínském časopise „Der Freimüthige"; novela tato však spolu s „Nalezencem" a „Zemětřesením" tvoří as nejstarší trojici novel Kleistových.

5. „Das Bettelweib von Locarno"; vyšla 1810 v Kleistových „Berliner Abendblätter" z 10. října.

6. „Der Findling", tištěný teprve v 2. svazku sbírky, je dle novějšího bádání nejstarší novelou Kleistovou.

7. „Die heilige Cäcilie"; tištěna v Kleistových „Abendblätter" z 15. až 17. listopadu 1810.

8. „Der Zweikampf", uzavírající druhý svazek „Povídek", patrně až pro něj psán, tvoří spolu s č. 5. a 7. poslední trojici Kleistových novel.

Dle toho byl by pravděpodobný postup co do vzniku: „Findling" — „Verlobung" — „Erdbeben" — „Marquise" — „Kohlhaas" — „Bettelweib" — „Cäcilie" — „Zweikampf". Menší povídky v „Abendblätter". — O románu z Kleistova posledního berlínského roku nevíme ani, jak se nazýval; byl vypočten na dva svazky, r. 1816 ještě existoval; rukopis se ztratil v Reimerově nakladatelství.

III. P u b l i c i s t i c k é p o d n i k y Kleistovy byly tři; z nich jeden nepokročil nad stadium příprav:

1. „P h ö b u s. Ein Journal für die Kunst herausgegeben von Heinrich v. K l e i s t und Adam H. M ü l l e r." Vyšel jediný ročník (1808) o 12 číslech, jichž poslední bylo vydáno až v únoru 1809. Prvých šest čísel tištěno v Drážďanech u Gärtnera, ostatek vydán tamtéž ve Waltherově komisi. Sešity (kvartové) byly opatřeny mědirytinami a nákladně vypraveny. Kleist přispěl do časopisu (podrobný obsah u G o e d e k a, sv. 6, druhé vyd., str. 100 nn.) krom drobnějších příspěvků ukázkami „Penthesiley", „Markýzy", „Rozbitého džbánu", „Guiskarda", „Käthchen", „Kohlhaase".

2. „G e r m a n i a", rukopisná sbírka politických článků (satir, invektiv, bajek) z pražského pobytu r. 1809; prvé vydání od R. K ö p k e h o 1862 (Kleists politische Schriften).

3. „B e r l i n e r A b e n d b l ä t t e r", vycházející v půlletí 1. října 1810 — 30. března 1811; Kleistem zahájeny („Gebet des Zoroaster"), přinášely jeho příspěvky k esthetice (n. př. „Über das Marionettentheater"), krátké povídky („Bettelweib", „Der neuere Werther" a j.), anekdoty a jiné zprávy. Kleistova účast zjištěna R. K ö p k e m, bedlivěji R. S t e i g e m, jenž má jediný kompletní exemplář celého ročníku, zachovaný v pozůstalosti bratří G r i m m ů.

IV. D r o b n ě j š í p o e t i c k á č i n n o s t obsahuje:

1. r y z í l y r i k u (n. př. „Die beiden Tauben" dle L a f o n t a i n e o v ý c h „Les deux pigeons", „Der Schrekken im Bade", obojí ve „Phöbu").

2. e p i g r a m y (tamtéž),

3. p a t r i o t i c k é b á s n ě, z nichž „Germania an ihre Kinder" se zachovala v samostatném tisku a také jiné měly být asi rozšířeny ve formě letáků.

V. E s s a y i s t i k a, pokud nespadá pod záhlaví III., obsahuje ještě dvě rukopisné stati: „Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden" z r. 1799 (prvý tisk u Z o l l i n g a) a „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden" z doby Královecké (určeno as pro tisk; uveřejněno až 1878 v časopise „Nord und Süd"). Oba člán-

ky adressovány jsou příteli R ü h l e m u, a již z toho patrna příbuznost tohoto odvětví Kleistova spisovatelství s jeho korespondencí. Ztracena je autobiografická „G e s c h i c h t e m e i n e r S e e l e". —

Z bibliografických údajů vysvítá, jak bídně bylo za básníkova života postaráno o jeho díla. Nejstarší bylo tištěno ve formě, od autora neschválené; „Guiskard" vyšel zlomkovitě v časopise brzy zapadlém; „Hermannsschlacht", „Homburga" a dvojdílný román Kleist vůbec neviděl na veřejnosti. Pět let po jeho smrti přistoupil jeho drážďanský přítel L. T i e c k, podporován svým druhem, romantickým esthetikem S o l g e r e m, k plánu, vydati Kleistova díla pozůstalá; 1818, když berlínský komorní soud vyhlásil pro všechny věřitele zemřelého poručíka H. v. Kleista likvidační lhůtu, byl výnos zamýšlené edice určen k vyrovnání dluhů. Ale i tehdy ještě projekt vázl; Solger († 1819) jeho uskutečnění se již nedočkal. — Pátraje též po drobnějších pracích Kleistových, navazuje styky s Marií Kleistovou a rodinou v. Zenge, s Pfuelem i Rühlem, váhal Tieck až do roku 1821, kdy, deset let po básníkově smrti, vydány v Berlíně Kleistovy „H i n t e r l a s s e n e S c h r i f t e n" s biografickým úvodem Tieckovým; obsahovaly „Homburga", „Hermannsschlacht", Guiskarda". Pět let po té týž vydavatel pořídil prvou soubornou edici („G e s a m m e l t e S c h r i f t e n") o třech svazcích, z nichž poslední přinesl novely v Kleistovu spořádání, k tomu „Guiskarda" i básně, kdežto prvé dva obsahovaly sedm dramat dohotovených. Tieckovo vydání po té několikrát opakováno; 1846 editor sám uspořádal výbor („Ausgewählte Schriften") a po Tieckově smrti (1853) byla. od r. 1859, jeho edice revidována a doplňována novým životopisem od literárního historika Juliana S c h m i d t a.

Tieckova i J. Schmidtova vydavatelská methoda podrobena 1862 kritice učeného theoretika pohádek Reinholda K ö h l e r a (Zu Heinrich von Kleists Werken), jenž má zásluhu o restituci textu dle předloh rukopisných oproti libovolným změnám editorů a proti emendačním návrhům klassického filologa Theodora G o m p e r z e. Köhler dokázal, že Tieckovi a J. Schmidtovi scházel smysl pro zvláštnosti Kleistovské dikce; nedbali dialektických a ar-

chaisujících obratů ve veselohrách, měnili, to jest uhlazovali drsnosti Kleistovy syntaxe (škrtali na příkl. karakteristický pro něho dativ ethický), normalisovali osobitý, gramatikou nevázaný slovosled, zaokrouhlovali verše leckdy „nesprávné“. Ale co více, stírali též myšlenkový svéráz: obrat v „Kohlhaasu“, že oba koně již „v pánu“ zesnuli, zdál se jim snad blasfemický, proto jej škrtli; „vůně“ mrtvoly v „Homburgu“ byla jim as nesnesitelná, i změnili „duftend“ v „leblos“; v „Käthchen“ seslabili drastickou frasi „er, der mich gemacht hat“ v poetickou „der mich erzeugt hat“, v „Penthesilei“ přibásnili Diomedovi oko hloupičké místo modrého („blau“ — „blöd“) a ze vznešeného verše poslední scény „(der Bogen) stirbt, wie er der Tanaïs geboren ward“ udělána u J. Schmidta přesmyčkou dvou písmen parodie „und birst, wie er der Tanaïs geborsten war“.

Mezitím byla znalost Kleista rozšířena samostatnými některými edicemi. Tieckův přítel Eduard v. Bülow pořídil 1848 prvou sbírku dopisů (H. v. Kleist's Leben und Briefe), jež 1860 byla doplněna korespondencí se sestrou Ulrikou (vydal ctitel romantiků August Koberstein); 1884 přidružily se dopisy druhé hlavní korespondentce H. v. Kleists Briefe an seine Braut. Herausg. v. Karl Biedermann). Publicistickou činnost 1862 osvětlil biografTieckův Rudolf Köpke: H. v. Kleists politische Schriften und andere Nachträge zu seinen Werken. Na základě tohoto materiálu a s použitm originálních rukopisů sestavil r. 1885 Theophil Zolling svoje čtyřdílné vydání (v Kürschnerově Deutsche Nationalliteratur“ č. 149), jež zatlačilo Tieckovy edice. Zolling prvý podává celé znění „Familie Ghonorez“ a hojnost jiných rukopisných variantů. Jeho soubor byl v jednotlivostech opravován a doplňován, až 1904-1905 předstižen pětisvazkovou edicí, jíž nákladem lipského Bibliografického ústavu spolu s Reinholdem Steigem a G. Minde-Pouetem pořídil přední representant dnešní německé literárně historické školy, Erich Schmidt.

Toto po dlouhá léta připravované stěžejní dílo moderního vydavatelského umění přináší v prvých třech svazcích (obstaraných E. Schmidtem) Kleistova díla dramatická (chronologicky) i novelistická, a to „Familie Schrof-

fenstein" bez „Familie Ghonorez", variant k „Rozbitému džbánu" oddělený od textu, „Povídky" ovšem v seřazení básníkově. Pátý díl obsahuje sbírku dopisů od znamenitého detailního badatele Minde-Poueta, jenž svou edicí ještě teď porůznu doplňuje; v čtvrtém svazku zařazeny vedle drobných básní, vydaných E. Schmidtem, „menší spisy" rázu essayistického a pod. v revisi Reinholda Steiga, nesporně nejlepšího znalce Kleistových bojů politických; kromě toho jest tento čtvrtý svazek věnován kritickému aparátu, jenž vědeckému pracovníkovi vykonává neocenitelné služby, poskytuje pohled na intensivní horlivost básníka neumdleně korigujícího a pilujícího vlastní verše. Zvlášť pro „Penthesileu" jsou přečetné varianty přesvědčivým ukazatelem Kleistova vývoje stilistického. Dle tohoto vydání cituji.

Po Erichu Schmidtovi a vedle něho platí editorské snahy zvlášť oněm dílům, jichž textová kritika působí obtíže. Eugen Wolff v „Meisterwerke H. v. Kleists" (1898 ss.) uveřejnil m. j. „Homburga" dle rukopisu; články v „Zeitschrift für Bücherfreunde" 1898—1900, sv. 2.—4. snažil se dokázati authentičnost jediné „Familie Ghonorez" proti „Schroffensteinským"; Meyer-Benfey ve své monografii z r. 1911, jiní učenci edicemi, luští poměr rukopisu a tisku „Rozbitého džbánu". Z 1908—1911 datuje se šestisvazkové vydání W. Herzoga v lipském nakladatelství Insel; tam znovu revidovány rukopisy; (principiální námitky proti Herzogově methodě pronáší A. Sauer v Euphorionu 1911, 9. Erg.-heft, 302); prvý svazek vyzdoben barevnou miniaturou, objevenou od Minde-Poueta a vynikající nad černou reprodukci Kleistova portretu, kterou přinášejí skoro všichni ostatní vydavatelé.

Otázky životopisné jsou přirozeně spiaty se jmeny vydavatelů. Také historie těchto problemů jest udána začáteční publikací Tieckovou a velkou kritickou edicí Bibliografického ústavu. Přistupují zde ovšem spisy speciálnější. Tak, abych zprvu pojednal o detailech, množství anekdot pochází z kruhu Kleistových přátel, od Pfuela, A. Müllera, Fouquého. Ale nutno jejich vypravování přijímati kriticky, ježto bývají čerpána z nečerstvé paměti, leckdy zkalována tendencí; valná část moder-

ního životopisného badání věnována je vyvracení legend, kdežto dřívější historie přejímala je příliš důvěřivě. Více víry zasluhují záznamy a dopisy Ulriky v. Kleist (v Euphorionu 10, 1903, 105 nn., ed. P. Hoffmann), Wielandovy, Vilemíny v. Zenge. Rodinné poměry a jiné detaily, týkající se Kleistova rodiště, jsou domenou badání Paula Hoffmanna ve Frankfurtu n. O. (články porůznu); würzburské cestě věnována brožura lékaře Maxe Morrise (1899); pobyt ve Švýcarsku monograficky vypsán od vydavatele Theophila Zollinga (Stuttgart 1882); berlínský zápas o existenci v důležitých studiích s množstvím nového materiálu od Reinholda Steiga (H. v. Kleists Berliner Kämpfe 1901; Neue Kunde zu H. v. Kleist 1902); tříšť biografických výzkumů, zvláště o poměru Kleistově k přátelům a ženám, uložena v knihách nedávno zemřelého lékaře S. Rahmera (Das Kleistproblem 1903, H. v. Kleist als Mensch und Dichter 1909); poslední erotická tragedie osvětlena důmyslnou analysou tak řečené „Todeslitanei", od pražského germanisty Augusta Sauera (1907; k tomu dodatek „Liebeslitaneien", Festschr. z.17.Hauptvers. d. Allg. Dtsch. Sprachvereins 1912) a porůznu tištěnými dokumenty od Minde-Poueta. Dle vzoru „Rozhovorů s Goethem" uspořádal 1912 Flodoard Freiherr von Biedermann „H. v. Kleists Gespräche".

Lze však konstatovati, jak postupem času mění se celý obraz člověka Kleista. Po dlouhou dobu stálo literární hodnocení pod dojmem verdiktů Goetha, jemuž přes všechnu snahu, by do Kleistovy poesie vnikl, zůstala jeho tvorba cizí; psal roku 1826 v kritice Tieckových „Dramaturgische Blätter" (Cottovo jubilejní vydání 38, 20): „Mir erregte (Kleist), bei dem reinsten Vorsatz einer aufrichtigen Teilnahme, immer Schauder und Abscheu, wie ein von der Natur schön intentionierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre. Tieck wendet es um: er betrachtet das Treffliche, was von dem Natürlichen noch übrig blieb; die Entstellung lässt er beiseite, entschuldigt mehr, ale dass er tadelte; denn eigentlich ist jener talentvole Mann auch nur zu bedauern, und darin kommen wir denn beide zuletzt überein." Skutečně, konec konců Goethe svým nepříznivým a Tieck svým nadšeným

pojetím sbližují se v tom, že se dívají na Kleista jako na zjev pathologický. Tieckova romantická koncepce zavládla; pod vlivem poněkud sentimentálních poetických doktrin, že poeta je znamenán Kainovým znamením (jak Freiligrath pěl o Grabbovi), byl i Kleist vyhlašován za člověka ven a ven nešťastného, politování hodného. Nastalá reakce proti tomuto směru z Kleista učinila zas velmi normálního, ba vzorného státního občana.

Prvé stadium, representované mladistvě nadšeným spisem básníka Adolfa Wilbrandta z r. 1863 (znovu otištěn v úvodu k vydání u Hempela: k starému i k t. zv. „Goldene Klassikerbibliothek"), kde namnoze čerpáno ještě z ústního podání Kleistových současníků, vede k znamenitému biografickému pokusu divadelního odborníka i praktika Otty Brahma z r. 1884 (Das Leben H. v. Kleists; poslední, hojně doplněné vydání z jubilejního roku 1911). Vedle pojetí, jež v básníku vidělo neuznaného genia, uštvaného osudem a vlastním srdcem, hlásil se střízlivější názor. Pruští patrioté přirozeně vzhlíželi s láskou k velikému svému předchůdci, není divu, že se stal oblíbencem temperamentního historika H. Treitschkeho, jenž mu 1858 věnoval dobrou karakteristiku (Preuss. Jahrbücher 2; Historische und politische Aufsätze, 1, 1871. 73 nn.) V „Preussische Jahrbücher" z r. 1885 (sv. 55.) tištěn významný článek H. Isaaca o vině a osudu v Kleistově životu, kde výmluvně je protestováno proti mínění, jakoby Kleistova povaha byla bývala abnormální. V prusky patriotickém smyslu postupoval pak zvláště R. Steig, jenž svého básníka až příliš přibližoval vlasteneckým, ale též zpátečnickým živlům kolem r. 1810. S lékařského stanoviska kritisoval S. Rahmer mínění o pathologickém základu Kleista, u něhož podle nedávno nalezených dopisů byl na př. (nesprávně) konstatován i sklon k homosexualitě. V poctivé snaze zašli obhájcové básníkova zdraví příliš daleko; tak daleko, že marně se ptáme, jak takový průměrně zdravý duch mohl koncipovati „Penthesileu", vydati se dobrodružstvím pouti za „Guiskardem" a posléze odhodit svůj život, jakoby mu byl břemenem. Spravedlivější k temnému a bolnému podkladu Kleistovy duše jest Erich Schmidt, jehož biografický úvod k prvému svazku kritického vydání je mistrné

stilistické dílo, budící obdiv svou obsažností a praegnancí: ovšem, jeho způsob, karakterisovati epithetem celé dílo, celou dobu, jeho až přehnané užívání literárních narážek dá se plně oceniti jen tím, kdo čte mezi řádky a dohádá se, kam který poukaz míří. Pravým opakem jest objemný spis W. Herzoga z r. 1911, kde Schmidtovy narážky jsou rozváděny mnohomluvně, ale s dobrým porozuměním pro tragedii Kleistova života, s ostrými odezvami na normalisující pojímání přímočarých učenců. Dnes, možno říci, jak venkoncem pathologické, tak příliš jednoduché výklady Kleistova života patří minulosti. Biografové se nesnaží, komplikovaný jeho zjev uvésti na formulku; neposílají ho pro extremní myšlenkovou i jinakou náruživost do blázince, ale přiznávají klidně také lékařům právo, aby z některých indicií soudili na některé psychické, též snad fysiologické zvláštnosti. Uvádím z poslední doby projev A. v. Weilena (Zeitschrift für öst. Gymnasien, 63, 1912, str. 214 nn.): svým vídeňským působištěm blízek vlivům literárně-psychiatrické methody, klade si Weilen otázku, zda přece leccos v Kleistovu životu, díle, snad i zevnějšku nepřipouští možnost částečně chorobného založení, jež ovšem nezasahovalo by obraz celého Kleista. Otázka není dořešena, literát se tu neobejde bez psychologa i lékaře. („Pathografie" J. Sadgera z r. 1910 je povrchní.)

Ještě větší jsou rozpory v otázce po zařazení Kleistovu do literární historie. Již jeho současníci pociťovali částečné jeho spříznění, ve více bodech však naprostou odlišnost. Upřílišení racionalisté mínili, že na něm lze demonstrovati vady školy romantické, k níž on sám se nepočítal a která si byla rovněž vědoma jeho samostatnosti. Stanovisko kolísalo. Fouqué mylně se domníval, že je s Kleistem duševně spřízněn, Brentano naopak nenalézal přístupu k jeho poesii. Goethe, jenž ho nechápal, letmo prohodil hlubokou poznámku, že cílem Kleistovým je znázorniti zmatenost citu, Wieland od něho očekával, že vyplní mezeru, již zanechali v německé dramatické literatuře Goethe i Schiller. Velcí dramatikové O. Ludwig a Hebbel řekli o něm závažné své mínění. Od Tiecka i Wilbrandta byly přec jen ignorovány stránky,

jež ho činily zcela samostatným, samorostlým a těžce srovnávatelným jedincem. Novější badání z části se zdarem studovalo jeho tendence romantické; R. Weissenfels uváděl ho ve spojení s myšlenkovým světem Novalisovým; bystré Kleiststudien Spiridiona Wukadinoviće (1904) vyzvedly polomystický ráz jeho psychologie alespoň z doby drážďanské; Steig nalézal obdoby s Achimem Arnimem. Haym, Brandes, R. Huchová ho reklamovali pro t. zv. mladší romantiku. V ostrém kontrastu proti těmto snahám o překlenutí rozdílu mezi Kleistem a poesií jeho doby (representovaným na př. dvěma pokusy Hanny Hellmannové z r. 1908 a 1911) stojí dvě práce, jež při vší jednostrannosti podaly zdravou protiváhu: E. Kayka v monografii o Kleistovi a romantice z r. 1906, jakoby spojku „a" ze svého titulu chtěl učinit výrazem antithese, upírá Kleistovi jakoukoli základní vlastnost romantickou, ba činí z něho rozumáře a doktrináře; H. Meyer-Benfey v prvém dosud vyšlém svazku objemně založeného díla (Das Drama H. v. Kleists. I. Kleists Ringen nach einer neuen Form des Dramas, 1911) reklamuje svého básníka mezi klassiky, a to na nejvyšší místo německé literatury, vykládá ho jako venkoncem uvědomělého, logického zápasníka o ideu, nedovede však, přes mnohou pozoruhodnou jednotlivost, svou základní thesi o „zápase o novou formu" přesvědčivě podepřít. Také W. Herzog oddaluje Kleista od romantiky jeho doby, vidí ve formálně ukázněném básníkovi předchůdce Flaubertova, ale podává rovněž spíš detailní popudy než velkou koncepci. Podle mého mínění thematu o poměru k romantice nelze řešiti sumárně; další úvaha o jednotlivých dílech poučí o měnícím se stanovisku básníkovu a o jeho vývoji, v mnohém ohledu snad typickém.

Stranou od tohoto takřka centrálního zájmu leží výklady jiných složek Kleistova ducha. Jeho vyslovený smysl pro životní realitu na př. vymezil hodnocení dvou silných realistů, Brahma a E. Schmidta. Zvláštnostem jeho jazyka i metriky věnoval svou pozornost Minde-Pouet (H. v. Kleist. Seine Sprache und Stil, 1897), detailnější otázce R. Weissenfels (Über französische und antike Elemente im Stil H. v. Kleists, 1888), volbě obrazů a slovosledu Al-

bert Fries (Stilistische und vergleichende Forschungen zu H. v. Kleist, 1906), psychologickým zvláštnostem paměti a j. Hubert Roetteken (1907), poměru k historii a mythu J. Minor, J. Niejahr a m. j.; vztahům k divadlu soudobému i pozdějšímu W. Kühn (1912); dobrý rozbor podali R. Bonafous (1894), H. Gaudig (1895; 2. vyd. 1905), F. Servaes (1902). Základy k chronologii novel klade Kurt Günther (1909 ss.).

Bibliografické údaje k jednotlivým dílům budu připojovati na konec kapitol.

Poznámka.

Do češtiny přeloženy z dramat: „Rozbitý džbán", „Penthesilea", „Katinka Heilbronnská"; z novel: „Michael Kohlhaas", „Zemětřesení v Chili", „Nalezenec", „Svatá Cecilie", „Žebračka z Locarna" a některé drobnosti; tedy nic z počáteční činnosti, málo z poslední periody, ale takřka vše z let 1805—8. Bližší údaje v poznámkách k jednotlivým dílům.

Budiž mi dovoleno, bych zde uvedl své vlastní příspěvky k badání o Kleistovi:

Mimische Studien zu Heinrich von Kleist, Euphorion 15—16. 1908—9: 1. H. v. Kleist a Shakespearův Makbeth; 2. Pantomimický element v Kleistově díle; 3. Mimické detaily; 4. Mimika obličeje; 5. Posunky rukou; 6. Motiv poklekání; 7. Anekdota o zrcadle (tato před tím v 2. ročníku „Noviny").

Posudky o Kleistovské literatuře v Euphorionu 16—18 a v Literarisches Echo 12 (na př. o Meyer-Benfeyovi a Rahmerovi).

Nietzsche und Kleist, v Neue Jahrbücher f. das klass. Altertum etc. 27, 1911, 506 nn.

Kleists Guiskardproblem, Dortmund 1912.

IV.

Literární východisko.

Prvému Kleistovu dílu předcházelo drama nenapsané: drama jeho duše, jeho vývoje a vzdělání. Nebyla to láska, jež ho učinila básníkem, byť ovšem milostný poměr, v prvé tragedii znázorněný, nese na sobě určité známky prožitého románu; nebyla to krásná literatura, jež ho vychovala poetou, třebas arci, zvlášť s počátku, mladý autor lpěl dosti věrně na svých uctívaných vzorech. Co v Kleistovi probudilo živé vědomí jeho básnického určení, byla reflexe, filosofická spekulace a její odraz v jeho cítění a konání. Co mu vnuklo myšlenku k prvému dílu, nebylo pozorování vůkolního světa ani zkušenosti životní, nýbrž byl to otřes jeho nazírání morálního, především jeho názoru o lidské vůli a odpovědnosti, o lidském osudu. Ve dvou letech, jež leží mezi odchodem jeho ze služby vojenské a definitivním vítězstvím plánů literárních, nejen že se rozšiřovaly a prohlubovaly jeho projekty, pohledy a poznatky, nýbrž nastala naprostá změna celého duševního habitu. Na počátku této doby stojí hrdé přiznání, že myslící tvor „může se povznésti nad osud, ba že je dokonce možno, jej řídit": na konci téže periody vypravuje, kterak „osud si s ním zahrál". Na začátku směje se těm, kdo jsou nesamostatni a cítí se být vedeni a taženi jakoby neviditelnými silami: na konci volá: „my si připadáme být svobodni a náhoda nás všemohoucně táhne za tisíc nití jemně předených" (srv. dopisy č. 5. a 39.)

Valná část světového názoru z doby, kdy Kleist dával s bohem tradovanému vojenskému povolání, uložena jest

ve dvou dokumentech, jež namnoze s doslovnými shodami mluví o primerních požadavcích lidského života. V březnu 1799 odůvodnil totiž Kleist svoje jednání v obšírném psaní frankfurtskému učiteli a příteli Martinimu, a ze stejné patrně doby pochází „Článek o tom, kterak nalézti bezpečnou cestu štěstí a kochat se jí nerušeně i v největších trampotách životních!“ Tato stať, věnovaná příteli Rühlemu, jenž, podobně jako Kleist, ocitl se v kolisi vojenského povolání a jinakých duševních potřeb, akcentuje hned v titulu, co Kleistovi leželo nejvíce na srdci: býti šťastnu. „Glücklich zu sein, ist der erste aller unsrer Wünsche“ (4, 58): ta věta stojí, takřka jakožto ironické motto, nad vstupem k životní dráze, jež měla vésti cestou necestou a nepoznati trvalého štěstí. „Glücklich, glücklich, Wilhelmine, mögte ich gern werden“, volá brzy po té, začátkem 1800, a domnívá se, brzy tu brzy onde že se mu otevírá „etwas, das mich aus der Zukunft anlächelt, wie Erdenglück“ (5, 148). Touha po štěstí a touha po klidu variuje se vždy znovu a vždy nedosažitelně. Nepojímá jí však pouze citově a osobně, nýbrž je přesvědčen, že bohem samotným nám všem bylo životní to přání vloženo do srdce, i jest přímo povinností všemohoucího, by lidskou naděj vyplnil a spravedlivě rozděloval štěstí mezi smrtelníky. Ve skutečnosti tomu tak ovšem není; „velcí tohoto světa“ jsou zahrnuti statky pozemskými, zatím co „ubohý dělník v potu tváře“ vydělává vezdejší svůj chléb. Není v tom tedy přec důkaz, že jedni jsou vyznamenáváni před druhými? Nikoli. Neboť rozdíl mezi bohatým a chuďasem jest pouze vnější; liší se od sebe povrchem a zdáním, ale pravou podstatu blaženosti nutno hledati jinde, nežli v „křehkých oněch darech náhody“: v nitru člověka sídlí štěstí skutečné, jež nezávisí od utváření se životních okolností, nýbrž tkví jedině „in dem erfreulichen Anschaun der moralischen Schönheit“, v blažícím pohledu na krásu mravní. Nutno tudíž rozeznávati klamné štěstí vnějškové od niterního; ne ten, kdo má největší moc a slávu, je nejšťastnější, nýbrž ten, kdo jest nejlepší: neboť matkou blaženosti je ctnost. Co se obyčejně zve štěstím, nezasluhuje tak vznešeného příjmí, je to snad zábava či dobrá míra, ale pravé štěstí jest pouze odměnou ctnosti. Ovšem, také ctnost je pouhé slovo; co však tvoří

její podstatu? „Promlouvám k vám tolik a tak živě o ctnosti a přec vím, že s tím slovem spojujete jen matnou představu, a mně, můj drahý, vede se právě jako vám, třebaže tolik o ní mluvím. Ctnost zdá se mi být čímsi vznešeným, nádherným, nepojmenovatelným, čímsi, pro co marně hledám slovo, bych to vyjádřil jazykem, marně obraz, bych to znázornil." Toto neurčité, vždy lákavé, stále víc se osvětlující „cosi", co se parafrasuje výčtem vlastností jako šlechetnost, láska k bližnímu, vytrvalost, skromnost, střídmost atd. a přece se nedá definovat, je ve zvláštním spojení s vytouženým cílem štěstí. Jedno bez druhého nedá se mysliti, ba jedno jest druhým podmíněno: nejen v tom smyslu, že šlechetný člověk bývá odměňován vnitřním blahem, nýbrž i tak, že po ctnosti toužíme proto, bychom dosáhli duševního uspokojení. „Je možno, že je privilejí několika mála krásných duší, by milovaly ctnost pro ctnost samotnu a pro ni samu ji vykonávaly. Ale moje srdce mi praví, že očekávání a naděje v lidské blaho a vyhlídka na ctnostné radosti, byť nebyly už zcela čiré, nemohou přec býti trestuhodny a zločinné. Vede-li mne při tom ziskuchtivost, tedy je vůbec nejšlechetnější ze všech, neboť je to zištnost pouhé ctnosti."

Zaraženi nasloucháme těmto moudrostem dvaadvacetiletého, jenž byl přece předurčen, stát se v poesii hlasatelem bezmezné náruživosti, srovnáváme hyperboly a exklamace a invektivy, jež v stejném věku byly přirozeným výrazem „esthetickému" Schillerovi a „harmonickému" Goethovi. Ba, kazatel normální morálky a obhájce zdánlivých truismů jde ve svých mladistvých elaborátech ještě dál a hlásá starou pravdu o zlatém středocestí. Domáhá se pomocí homerovských srovnání jakési životní sofrosyne, přeje si „die beglückende Mittelstrasse", jež by ho stejně oddalovala od bohatství a od chudoby, od nadbytku i nedostatku, ode třpytu a temnoty; chválí vyhlídku s mírného pahorku; ten, jenž později ústy své nejvášnivější hrdinky volal, že vrch Idu vyvalit chce na Ossu a klidně stanout na temeni, stěžuje si prozatím na přílišnou výšku hory Brockenu v Harzu, s níž dívati se do kraje působí závrať, ne štěstí. A přece i zde již se hlásí k slovu cosi, pro co Kleist nejen že nemá výrazu, nýbrž čeho si ani řádně ne-

uvědomuje; a pocítí-li to matně, tedy jen proto, by si umiňoval, že se z toho vymaní, vystůně: již zde tuší, že v jeho nitru skrývá se „přirozeně prudký pud“, jenž prý ho přivádívá k nenávisti proti každé prostřednosti. Ale to nemůže mu být direktivou, je to pouhý svod, právě tak jako nebezpečným zdá se mu nepravidelný směr, jímž ho pohání jeho mládí. Jinošskému svému věku klade za vinu neujasněnost a vzrušenost: „my mladí lidé neznáme ještě zaklínací formule, bychom utišili a schlácholili ony podivně nestejnorodé útvary, jež naše nitro podkopávají a tajemně se navzájem pronikají.“ Již zde, pod nánosem pravd a všeobecností, procitá sopka.

Morální učení, Kleistem propagované, bylo za jeho dnů méně samozřejmé a čítankové nežli jak se nám jeví dnes. Kleist popularisuje novou tehdy praktickou filosofii Kantovu; zda četl hlavní spisy sem spadající, „Kritik der praktischen Vernunft“ z r. 1788 a „Metaphysik der Sitten“ z r. 1797, není známo, ale také nerozhoduje: neboť nečerpal-li ze zdroje samotného, dostalo se mu posílení z pramenů ne sice rozředěných, ale jistě přístupnějších, z populárních spisů o novém učení, především z přednášek universitních. Právě o Kantovské filosofii si založil „eine Schrift“ (5, 70), patrně opis přednášek, jež poslouchal. Kromě toho jistě znal Kantovu „Anthropologii“ z roku 1798, z níž v dopise z 30. máje 1800 skoro doslova cituje. U Kanta pak, ať v originále či v příručkách či jinde v populárním jeho podání, shledal se Kleist s maximami, jež převzal do svých statí. V „Kritice praktického rozumu“ hlásal již Kant: „Glücklich zu sein, ist notwendig das Verlangen jedes vernünftigen, aber endlichen Wesens“, ale ovšem v jedné věci postupoval filosof docela jinak než jeho učelivý žák: Kant nestotožňoval touhu po štěstí s touhou po ctnosti, rovnici mezi ctností a vnitřním blahem Kleist u něho nenalezl: nýbrž naopak, Kant v polemice proti starším eudaimonistickým učením žádal, by člověk toužil po ctnosti pro její vlastní hodnotu a ne proto, aby podporoval svoje blaženství. Tohoto rigorismu Kleist se nepřidržuje. Třebas že, zvlášť v dopisech o něco pozdějších, zřejmě variuje Kantův mravní imperativ („in uns flammt eine Vorschrift: erfülle deine Pflicht; und dieser Satz enthält die Lehren aller

Religionen": 5, 130), přece nezná se a nechce se ani znát k extremnímu stanovisku mravního zákona, nýbrž — ať už zásluhou svých populárnějších učitelů či poslušen vlastních myšlenek — mísí do nového kantovského učení prvky morálek přívětivějších, tak jako ještě v posledním svém díle nedá zvítěziti abstraktnímu pojmu povinnosti, nýbrž směsi přísných příkazů a lidských citů. Jestliže tedy (5, 127) srovnává Kantův postulát s epikurejským eudaimonismem a s Leibnizovskou entelechií, je u něho patrna snaha o synthesu jich; ač napojen novým učením a nadšen jím do té míry, že by nejraději šel je do Francie propagovat, nepřestává ještě být stoupencem předkantovského, předkritického nazírání, které utvářelo tehdy jeho celkovou koncepci života i světa.

Wielandův spis, snad „Natur der Dinge" z r. 1752, vnukl mu dle vlastního přiznání (5, 203) „již v chlapectví na Rýně", tedy patrně na výpravě proti Francouzům 1793-4, myšlenku, „že účelem stvoření světa je zdokonalování"; věřil, „že od stupně dokonalosti, jíž nabudeme zde na této hvězdě, na jiné hvězdě budeme pokračovati výš, a že také tam nám přijde vhod poklad pravd zde na zemi nasbíraných: z této myšlenky pomalu se utvářelo zvláštní náboženství, a snaha nezastavit se zde ani na okamžik, nýbrž postupovat vždy k vyššímu stupni vzdělání, stávala se pomalu jediným principem" jeho jednání. Dvěma hesly osmnáctého století opisoval svoji osvícenou tendenci: vzdělání, „Bildung", ve smyslu tehdejších výchovných románů, jako Moritzův „Anton Reiser" neb Goethův „Wilhelm Meister", to jest nejenom rozšiřování vědomostí, nýbrž šlechtění celé osobnosti; a touha po pravdě („warum strebst du nach Wahrheit? weil es Wahrheit ist!" 5, 170), tedy víra v absolutní pravdu, nadšení pro pravdu a pro „Aufklärung" ve smyslu celé tehdejší humanitní filosofie —: tak z popudů Wielandových, tudíž indirektně Leibnizových, snad Shaftesburyových, dle vzoru ušlechtilých spisů Lessingových (jeho heslem zve ženy „Erzieherinnen des Menschengeschlechts" 5, 46), v souhlase s filosofickou školou Německa, utvořil se u Kleista dogmatismus, víra v absolutno jak ethické tak noetické, a stykem s Kantovou filosofií praktickou prozatím neutrpěl tento osvícenský system.

podporovaný a rozněcovaný frankfurtskými učiteli, zvláště kosmologickými úvahami professora Wünsche a osobní známostí s tímto lidumilným, k živému názoru nabádajícím popularisátorem. Je to velmi eudaimonistický a nadmíru málo kantovsky rigorosní názor, vykládá-li Kleist své nevěstě (5, 154), že je mu nepohodlno, svou ctnost si násilím vybojovávat: „man muss sich die Tugend so leicht machen als möglich“!

Kantův rigorismus ethický procházel do Kleistova duševního světa též zmírňujícím podáním Schillerovým, v němž byly ulamovány hroty drsným tendencím askese a připravována synthesa povinnosti a náklonnosti. Gracie se měly vrátit do filosofie: o to usiloval Schiller, jenž kantovskými myšlenkami oplodnil své básnictví. Kleistovy mladistvé konfesse jsou plny ozvuků z esthetisujícího moralisty: nejen že byl nadšeným čtenářem „Dona Carlose“ a brzy po té i „Valdštýna“ (jenž vyšel r. 1800), nejen že v článku o cestě ku štěstí citoval balladu o prstenu Polykratově, nýbrž právě i prosaické Schillerovy spisy měly na něho vliv, jehož sotva lze přecenit; z jeho přednášky „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ (1784), známé pod pozdějším titulem „Die Schaubühne als moralische Anstalt“, převzal řadu příkladů a obratů, snad též názor o vysokém společenském významu dramatického umění; spíš odtud nežli z akademické přednášky o studiu všeobecných dějin (1779) přivlastnil si rozlišení studia filosofického od studia z povolání pro výdělek (5, 35 „Brodwissenschaft“); důležitější jest působení dvou theoretických pojednání, „Über Anmut und Würde“ a „Über naive und sentimentalische Dichtung“ (1793 a 1795), jichž kantovské i protikantovské myšlenky se vssály též do pozdějších Kleistových úvah theoretických. Vedle mocných popudů od Schillera vycházejících ustupovaly jinaké literární vlivy do pozadí; jistě byl Kleist důkladným čtenářem vlivného Goethova románu „Wilhelm Meister“, jenž určoval takřka náladu tehdejší mladé generace, znal jeho „Werthera“ i „Torquata Tassa“, řadil Wielanda mezi tři největší básníky, miloval Klopstocka, posmíval se běžné románové produkci rytířsko-loupežnické a přec ji sledoval, byl zběhlý v literatuře předklassické: myšlenkovým vůd-

cem však mu zustal Schiller, ba není vyloučeno, že také svoje individualistické stanovisko proti vojenské kázni a otročině zostřoval reminiscencí na prvé jeho dílo s mottem „in tyrannos" a že jest duševní příbuznost mezi mladým revolucionářským chovancem württemberské „Karlsschule" a protiautoritářským pruským junkerem, jenž, dle pyšného svého slova, nechtěl se doprošovat přízně svého krále.

Opposiční Kleistův duch byl, vedle autora „Loupežníků", posilován ve svém vzdoru též jeho a mnoha jiných učitelem a mistrem, hlasatelem evangelia svobody a přírody, předchůdcem francouzské revoluce, ženevským filosofem a básníkem Rousseauem, oním paradoxním samotářem, jehož „Émile" a jehož „Héloise" byly zrevolucionovaly německou literaturu. Rousseauovy „Confessions" znal už dvaadvacetiletý Kleist, a není pochyby, že z nich, mimo mnoho jiného, čerpal inspiraci a obohacení svého živého citu pro přírodu. Prozatím ještě nikoli ve smyslu protisociálním; ještě nekontrastoval nezkaženou velebnost tiché samoty s korrumpovaným veleměstem, nýbrž cvičil svůj dar vnímati a popisovati přírodní jevy. Reminiscence na výlety do hor i k moři, živé dojmy würzburské cesty přistupovaly, a německý ctitel Jean-Jacquesův v krásných, docela již poetických passážích popisoval bouři a slunce, tok řeky a spád úbočí vinicemi posázeného, polohu města a tajemství nočního ticha. „Samota ve volné přírodě, toť zkušební kámen svědomí. Ve společnostech, na ulicích, v divadle snad mlčí, neb tu působí předměty jen na rozum: a srdce netřeba. Ale při pohledu do širého, vznešenějšího, ušlechtilejšího světa — ach ano, tu nutno mít srdce, jež v prsou se zmítá a buší do svědomí. Prvá podívaná platí širé přírodě, druhá tajně se vplíží v nejvnitřnější naše vědomí" (5, 107): tak filosofuje, se stereotypní už antithesou mezi „esprit" a „coeur", spřízněnec lyrického filosofa, přemýšlejícího — stejně jako Kleist — nejraději pod širým nebem, neuspokojeně — stejně jako Kleist — těkajícího s místa na místo, štvaného sem i tam svým vlastním tajemným a rozervaným srdcem.

Konglomerát Kanta, Rousseaua, Schillera, neujasněná směs ethika, revolucionáře a „krásné duše", bohatý idealismus ne nadprůměrného rázu: takovým by se nám jevil

duševní svět mladistvého enthusiasty, kdyby se již tehdy nebyly vměšovaly prvky, které, pokud dovedeme odhadnouti, přejaty, přivlastněny nebyly odnikud, prvky nejosobnější, též nejosudnější, elementy totiž Kleistovy vůle. Mírný humanitní racionalismus, representovaný článkem o štěstí a korespondencí s nevěstou i sestrou, zaujímá vzdornou posici, a to nejen proti autoritám světským i rodinným, nýbrž proti čemusi vyššímu. Kleist si vytváří životní plán a pokládá jej za tak nutnou výzbroj existenční, jako cestovatel se neobejde bez plánu cestovního. Žádá též od nevěsty, aby si konstruovala program, dosti detailní, dle něhož formovat vlastní život, a rovněž sestře ukládá tutéž povinnost. Vzpírá se, jak výslovně udává již v nejstarším článku, proti náhodě, nereflektuje na její nespolehlivé dary, jako jmění, statky, hodnosti. Nechce, jak vykládá Martinimu, založiti svoje štěstí na konexích, na svém skrovném jmění: „mein Glück kann ich freilich nicht auf diesen Umstand gründen, den mir ein Zufall gab"; „ein Zufall, ausserwesentliche Umstände können und sollen die Erfüllung meiner Pflicht nicht hindern"; cítí se obrněn proti „blesku osudu", spoléhaje na svoje pevné odhodlání. Brojí (v dopisu sestře z máje 1799) proti lidem, kteří se dají zlákat vnějšími okolnostmi: „taková otrocká oddanost ve vrtochy tyrana osudu jest ovšem nadmíru nedůstojna svobodného, myslícího člověka. Svobodný, myslící člověk nezůstane státi, kam ho náhoda uvrhne; nebo, zůstane-li, tedy z určitých důvodů a z volné volby něčeho lepšího" — tak píše, volně parafrasuje Lessingova „Moudrého Nathana" — „cítí, že lze se povznésti nad osud, ba že je v správném smyslu dokonce možno svůj osud říditi. Dle vlastního rozumu rozhodne, které štěstí je proň nejvyšší, učiní si plán životní a jde za svým cílem dle pevně stanovených zásad a celou svou silou." „Nechápu, jak člověk může žíti bez životního plánu: bez něho byl bych bez pevného určení, kolísal bych mezi nejistými přáními, stál bych v rozporu svých povinností, byl bych hříčkou osudu, loutkou na jeho drátu: tento nedůstojný stav zdá se mi být tak opovržení hodný, a uvrhl by mne do takového neštěstí, že bych tisíckrát raději volil smrt." Důvěřuje, ne-li v sebe sám, aspoň v boha, „jenž prozřetelně rozvrhl směr lidské dráhy, jenž sou-

hvězdí nebes volí za vůdce a kormidlo lodi řídí rukou pevnější" než člověk tuší (5, 81); a znovu: „vzdáti se slepé náhodě, a čekati, zda nás konečně zavede do přístavu štěstí, to nebylo pro mne" (5, 86); nesnesitelný je mu pohled na město, jehož ulice jsou utvořeny docela nepravidelnou náhodou, kde schází idea celku, všeobecný zájem, kde je zvěčněno nedopatření (5, 114 n.).

Nutno zdůrazniti tento statečný voluntarismus, abychom pochopili, v jak hrdém stavu Kleist byl přese svůj ohlašovaný vzdor přec jen zasažen „bleskem osudu" a otřesen v základech své víry. Nejen že věřil v absolutno a v existenci posmrtnou: také svobodná vůle a tudíž naprostá odpovědnost za morální konání byla mu axiomatem. Do tohoto naivně a zdravě realistického systemu, v němž prvotní živel kantovské ethiky se nikterak nedral na povrch, dostaly se nové elementy kantovské: a to tentokráte přímo z „Kritiky ryzího rozumu" a snad též z některých upřílišujících výkladů o ní. Co si Kleist vybral z noetického kriticismu, nutno říci jeho vlastními slovy z 22. a 23. března 1801:

(Nevěstě): „Kdyby všichni lidé místo očí měli zelená skla, nutně by soudili, že předměty, na něž se jimi dívají, jsou vskutku zelené — a nikdy by nedovedli rozeznat, zdali jejich oko jim ukazuje věci, jak jsou, anebo zda snad něco k nim nepřidává, co nenáleží věcem, nýbrž oku samotnému. Stejně i s rozumem. Nemůžeme rozeznat, zda to, co pravdou zveme, jest vskutku pravdou, či zda se nám tak jenom zdá. Je-li tato druhá možnost správná, tedy pravda, námi zde nasbíraná, po smrti už neexistuje — a všechna naše snaha, bychom si získali vlastnictví, jež by nám potrvalo i za hrobem, jest marna —." A sestře: „Zdá se, že je mi souzeno stát se jednou z obětí pošetilosti, jichž kantovská filosofie má tolik na svědomí. Hnusí se mi ta společnost a přece se z jejích pout nedovedu vymaniti. Myšlenka, že zde na zemi nevíme o pravdě ničeho, praničeho, že to, co zde nazýváme pravdou, po smrti se jmenuje docela jinak, a že tudíž naše snaha, získati si vlastnictví, jež by nás provázelo i za hrob, je úplně marná a bezvýsledná — tato myšlenka mnou otřásla ve svatosti mého

srdce — Můj cíl, můj jediný a nejvyšší cíl klesl, a jiného již nemám. Od té doby se mi hnusí knihy . . ."

Není mezi badateli sporu, že Kleist rozuměl „Kritice ryzího rozumu" zvláštním způsobem; že tam, kde Kant mluví o jevech, „Erscheinungen", Kleist substituoval pojem zdání, „Schein"; že z Kantova kriticismu, jenž měl hlavním účelem zjistit možnost lidského poznávání, Kleist vyvodil skepsi, jež možnost takovou prostě popírá. Je pravda, Kantův fenomenalismus odlišuje věci našemi smysly a našemi představami postřehnutelné od transcendentního bytí t. zv. věcí o sobě, jichž lidským rozumem postihnouti nelze: ale jeho zájem platí vlastně pouze jevům jakožto objektům lidského vnímání a z nich abstrahuje kategorie času a místa, jež jsou nutným předpokladem našeho představování: Tím chtěl Kant dokázati právě spolehlivost našeho poznávání, jež nemůže se dostati ze začarovaného kruhu svých disposicí, ale pro něž platí zákony abstrahované dle vrozených nám kategorií. Kleist se neptal po celkové filosofické tendenci, nýbrž dal se svésti některými obraty Kantovy Kritiky, jako snad známým příměrem o duze a dešťových kapkách (ed. Kirchmann, p. 98): „. . . nejen že tyto krůpěje jsou pouhými jevy, nýbrž i jejich kulatý tvar, ba i prostor, do něhož padají, není sám o sobě ničím, než pouhou modifikací či základem našeho smyslového nazírání"; anebo (p. 174): „jevy jsou pouhými představami věcí, které dle vlastní podstaty jsou nepoznány".

Důsledky Kantova učení v Kleistově mysli nabyly nepředvídaných dimensí. Byl „v hloubi svého nejsvětějšího nitra poraněn hrotem této myšlenky", jak píše, připravuje jeden ze svých nejsmělejších básnických obrazů. Ne povlovně, ale s prudkou náhlostí mění se mu jeho duševní svět; o čem se domníval, že to pevně třímá, to mu mizí pod rukama; solidní podklad jeho myšlenkové stavby se zachvívá, vše pevné se rozmělňuje, ba vše positivní mění se neočekávaně v pravý svůj kontrast. Z března 1801 pocházejí tragické konfesse o rozkladném vlivu četby, jež asi v lednu byla zahájena: a sotva uplynuly dva týdny od zpovědi sestře a nevěstě, již revokuje v dopise, jímž oznamuje nový cestovní plán, někdejší svou od-

vážnou a mužnou víru (5, *212*): „Moje drahá, jediná má přítelkyně! Loučím se s tebou! — Ach, je mi, jak bylo by to na věky! Odvážil jsem se, podoben hrajícímu si děcku, doprostřed moře, vzdouvají se prudké větry, nebezpečně kolísá člun nad vlnami, hřmot zcela přehlušuje rozvahu, neznám ani směru, jímž se mám vydat, a předtucha mi šeptá, že mi nadchází zánik — — Budu ti vypravovat, jak v těchto dnech si osud se mnou zahrál." V této tonině pokračuje. Obraz života pod formou zmítané loďky stává se mu stejně stereotypní jako rčení o osudu, jenž si s ním pohrává: „Höre, wie das blinde Verhängnis mit mir spielte." „Ach, Wilhelmine, wir dünken uns frei, und der Zufall führt uns allgewaltig an tausend feingesponnenen Fäden fort." Ale zač všechno svaluje teď odpovědnost s vlastních beder na osud a náhodu! Musil prý cestovat; a musil do Paříže; a musil udat za důvod, že chce rozšířit svoje vědomosti — samé „ich musste" místo „ich wollte" — samé výmluvy, vytáčky, slabošské obviňování lidí, že říkali to a to a tím ho přinutili jednati tak a tak: někdejší hlasatel volného rozhodování a plné odpovědnosti obratem ruky se změnil v deterministu, ba více: ve fatalistu. Bojí se rozhodnouti pro ten či onen cíl, protože by mohl zvoliti něco falešného a tím zhatiti svůj celý život; ba bojí se příliš jasně psát o svém neurčitém nitru, „weil es dadurch in gewisser Art bestimmt wird" (5, *226*) — stává se tedy stvůrou svých myšlenek, svých úkonů, místo aby sám o nich rozhodoval. Brzy sem a brzy tam ho pudí jeho „divoká sudba" (5, *230*), nepopřávajíc mu klidu, po němž touží; odevzdává se osudu na milost nemilost a vyprošuje si příznivý vítr pro svou životní loďku, resignovaně kvituje, jestliže jeho člun vyvázl na chvíli číhajícímu nebezpečenství (5, *238*; *246*), a také chvilkový optimismus má nádech fatalistický (5, *242*): „Kdo by uhodl obraty osudu? Což může věčně trvat noc? Tak jako nepochopitelné určení mne rychle uvrhlo v neštěstí, zdaž nemůže mne stejně nepochopitelné určení se stejnou rychlostí obšťastniti?" (5, *244*): „Ó, jak nepochopitelná je ta vůle, která vládne nad námi! — Toto záhadné Něco, které máme, nevíme od koho, které nás zavádí, nevíme kam, které je naším vlastnictvím, a nevíme, smíme-li je

spravovat, majetek, jenž za nic nestojí, vážíme-li si ho, taková věc jako rozpor sám v sobě, plochá i hluboká, pustá i bohatá, důstojná i povržení hodná, mnohoznačná a nezbádatelná, věc, již by každý rád odhodil jako nesrozumitelnou knihu — zda nás nenutí zákon přírodní, bychom ji přec milovali?" Dění životní jeví se mu jako vír; jako mohutné kolo, jehož nic nezadrží; a je mu úzko při pomyšlení, že zdraví lidského organismu vydáno je takovým malichernostem, jako požití jedovaté rostliny. (5, 248 n.) Zakoušel tyto obavy a pochybnosti nejen v theorii, ale na vlastním těle: vypravuje (5, 240; 243), kterak na cestě do Paříže koně u vozu, v němž se sestrou seděl, se splašili a přivedli oba cestující na pokraj záhuby: a to proto, že vzadu zahýkal osel a zvířata se ulekla: „A od zahýkání oslova tedy závisel život lidský? A kdyby se byl v oné minutě ukončil, k tomu cíli byl já bych býval na světě? Jen proto? To že by nebesa byla zamýšlela s tímto temným, hádankovitým, pozemským životem, to a jinak nic?"

Otřes, způsobený studiem Kantovské noetiky, nespokojil se tím, že zviklal hrdou důvěrou v řízení vlastního osudu. Hluboce zasáhl též v Kleistovo náboženství a v jeho mravnost. Kdysi byl mu život pozemský pouhou přípravou k posmrtné existenci na jiném shvězdění: teď se zříká chlapeckých svých snů o ponenáhlém zdokonalování v souvislé řadě životů, nestará se o budoucnost, ba ani ne o jistou ideální nesmrtelnost, již by mu zajišťovala památka i mezi příštím pokolením (5, 225; 250). Zde na zemi chce užívat a rvát se o skývu chleba. Tak, zdálo by se, negace posmrtného bytí mohla by vésti k praktické goethovské filosofii, jež, nestarajíc se o zásvětí, každým dnem si dobývá práva na život. Ale to jsou jen přeletmé nálady, zbarvené rousseauovskými tendencemi a zálibou v prostém zaměstnání, ať rolnickém či veslařském. K tomu, by se jeho přemýšlení nekonsolidovalo, též, by nezůstalo prostým, přirozeným, naivním, přispívá hluboká účast citu na úkor rozvahy; někdejší doktrinář stěžuje si na „chladný rozum", někdejší suchý protestant sklání koleno při zvucích varhan a, by došel krůpěje zapomnění sebe sama, s chutí by se hned dal na katolickou víru (5, 222 n.)

Skepsí noetickou byla zvířena Kleistova duše ve svých hlubinách, a co dřív se tajilo na dně, teď vyplovalo na povrch: sentiment, mystika, romantismus. Ovšem též jiná, dosud neznámá skaliska jakoby se nořila z vln, by zadržela „loďku jeho života". Již nemá pohledu nezkaleného, ale v jakési úzkosti si přiznává komplikovanost jevů (5, 233), již nepěje chválu prostřednosti, nýbrž dává projev extremním pocitům, jako nechuti ze života, jenž prý jen tehdy za něco stojí, pohrdáme-li jím (5, 244), již nevyznává filosofii povinnosti a nevzdává hold ctnosti a vnitřnímu pohledu na morální krásno, nýbrž je v svém nitru otráven, je napuštěn rozkladnou pochybovačností: jestliže kdysi bylo mu samozřejmo, že bůh je povinen smrtelníkům zajistit štěstí, t. j. vnitřní blaženství a klidné svědomí, materialisuje se nyní tento požadavek ve větu stejně bezpodmínečně míněnou, poněkud frivolněji ovšem znějící (5, 250): „Užívat! Toť cena žití! Ba vskutku, jestliže se životem nikdy nekocháme, smíme se právem otázati stvořitele: proč jsi nám jej daroval? Je povinností nebes, by svým kreaturám dala požitek životní: je povinností člověka, by si ho zasloužil." Zde je to eudaimonismus už docela nepokrytý, podporovaný však nikoli důvěřivou identifikací ctnosti a blaha, nýbrž morální skepsí, popíráním nepřekročitelných mezí dobra a zla. Na hlas nitra nelze prý spolehat, ježto i zde vše kolísá, vše je podrobeno zákonu relativnosti; co křesťan zve hnusné, to Australanu jest příkazem, celá tisíciletí nás nepoučila o tom, zda vůbec existuje absolutní nějaké právo: zdaž tedy smí bůh žádati od lidských bytostí, by byly odpovědny za své skutky? „Co vůbec to znamená," ptá se radikální kritik morálky (5, 249), „působiti zlo, totiž co do účinku? Co je to vůbec: zlé? Co znamená pojem: absolutní zlo? Tisíceronásobně se prostupují a prolínají věci světa tohoto, každý čin ze sebe zrodí milion činů jiných, a z nejhoršího často vzejde nejlepší — Pověz mi, kdo na této zemi spáchal kdy už něco zlého? Něco, co by na věky věků zůstalo zlem —?" S takovými hlubokomyslnými, úžasně odvážnými a v podstatě zoufalými pochybnostmi obrací se k nevěstě, kterou chtěl vychovati k ideálu ženy plnící svou povinnost; k takovému relativismu došel dogmatik, takový bezmezný sub-

jektivismus zachvátil bývalého normalisujícího ethika!

Kleistův převrat, to nutno znovu zdůraznit, nebyl vyvolán t. zv. životní krisí ani „špatnou“ společností, nýbrž filosofickým přemítáním. Byl věřící a poctivý hoch; tu zjevil se mu „svůdce“ v podobě Kantově a zburcoval v něm otázky a pochyby, zvrátil mu ideál a probudil jeho nejvlastnější sklony. Je to jakoby román. Ba více: odpovídá to vskutku románovým příběhům, a Kleistův vývoj zdá se mi býti typickou životní analogií k tehdejším psychologickým románům, v nichž byla znázorňována zbloudění naivních mladíků vlivem paradoxně filosofických svůdců. Budiž dovoleno, odbočit na chvíli od románu Kleistovy duše k románům jiných tehdejších duší, vypisovaným v knihách: snad vysvitne paralela mezi životem a literaturou.

Rozvrhuji ony románové, zhusta polobiografické produkty na dvě skupiny: Prvá obsahuje romány, jichž hrdina se z romanticky bohatého dilettantství prodírá k skromnějšímu hodnocení sama sebe a končívá mírnou resignující moudrostí: typem je mi v německé literatuře Goethův Wilhelm Meister, jenž vyšel do světa za uměleckou slávou a vrací se zklamán sic a připraven o illuse, leč v muže vyspěv a odkryv bohatství své duše. Druhá skupina líčí cestu sestupnou a dává svým vůdčím postavám setkati se s mefistofelovským nějakým duchem, jenž zkazí prvotnou jich nevinnost. Typus vidím v slavném francouzském románu s příznačným titulem „Le paysan perverti“ od Restifa de la Bretonne z r. 1776; čistota nevinného venkovana materialistickými vlivy velkého města a otravným skepticismem filosofického svůdce zvrhá se v podlou, nízce vypočítavou a zločinnou bytost. Zástupcem tohoto druhého směru v Německu kolem r. 1800 byl vůdčí duch romantického hnutí Ludwig Tieck. Jmenuji dva jeho romány: „Abdallah“ z r. 1792, kde podobná svůdcovská historie se předvádí v kostymu orientálním (titulní hrdina demonickým Omarem zkažen a přiveden až k otcovraždě) a především dvojdílný román „William Lovell“ z let 1795—6 (psaný 1793—6), jenž jak svou celkovou koncepcí, tak nejednou jednotlivostí jest odvozen z Restifovy předlohy. Důležitý a pro ducha německého snad příznačný rozdíl je ten, že svody, jimž podléhá

Tieckův anglický šlechtic, jsou více doktrinářského, myšlenkového, vůbec filosofičtějšího rázu než obdobné motivy francouzské předlohy, zdůrazňující spíš společenské prostředí a erotické vlivy.

Je více než pravděpodobno, že Kleist z vlastní lektyry znal Tieckova Williama Lovella, jehož fingované dopisy z Paříže zřejmě působily na Kleistovu představu, kterou si o Paříži utvářel dle autopsie. Důležitější však jest, že v Tieckovu románu je líčen paralelní převrat, jako jsme konstatovali pro Kleistovu biografii. Tieckův hrdina dochází ironického nazírání, čímž se stává duševním dědicem Goethova Werthera a Woldemara od F. Jacobiho; dospívá materialistického požitkářství, čímž nejpatrněji se hlásí k vývojovému spříznění s postavou Restifovou: ale východiskem dráhy vedoucí ke katastrofě jest skepse; osud Williamův i jeho přítele, Němce Baldera, z valné části je určován záhadami noetickými a plynoucími z nich nejistotami morálními, zvl. stanoviskem k svobodě lidské vůle a relativistickým názorem na zlo a dobro. Předpokladem Tieckova románu, zkrátka, je rovněž Kantova „Kritika ryzího rozumu", vykládaná obdobně jako Kleistem, pojímaná rovněž, pod zorným úhlem skepticismu, jakožto učení o „Schein" místo „Erscheinung," ba přiblížená soustavě solipsistické, jež celý svět interpretuje za fikci představujícího a jakoby snícího „já".

Kleist ve své zpovědi z 23. března 1801 výslovně mluví o tom, že kromě něho samotného má kantovská filosofie ještě mnoho jiných žáků na svědomí. Pojetí, jež vkládal do „Kritiky ryzího rozumu", nebylo jeho privilejí, nýbrž udrželo se v Kantovských komentářích daleko až do devatenáctého století a bylo v prvé době působení Kantových myšlenek takřka všeobecné; vinu toho nesl snad Královecký filosof sám pro svoje ne zcela praegnantní formulování základní myšlenky a proto, že sám kolísal mezi objektivní a subjektivistickou její aplikací: i Schopenhauer i novější ještě viděli v Kantově filosofii system skeptický. Není tudíž divu, že působil své doby na příliš vnímavé mysli dojmem nejen osvobozujícím, nýbrž i matoucím; a jako později nad nejedním mladým sebevrahem se krčívala ramena: co pak jiného se dalo čekati, když

četl Schopenhauera! — tak kolem r. 1800 bylo as přičítáváno blouznění mladých theoretiků a zoufalost i později vynalezený „světobol" dobrodružných myslitelů účinkům Kantova učení. Kleistův problem obdobně vyjádřen v Tieckovu románu dopisem pološíleného Baldera (Tiecks Schriften, Berlin 1828, Bd. 6, p. 172 s.): „(ich steh') im Begriffe, alle Erscheinungen der Dinge ausser mir für Täuschung meiner Sinne zu erklären" a jinými výroky: p. 174 „Freilich kann ich mich nicht verbürgen, ob die äussern Dinge wirklich so sind, wie sie meinen Augen erscheinen"; p. 177 „Freilich kann alles, was ich ausser mir wahrzunehmen glaube, nur in mir selber existieren... Alles, was mir entgegen kommt, ist nur ein Phantom meiner innern Einbildung." Stejné předpoklady vedou k stejným konsekvencím: Také u Tiecka padá víra v svobodnou vůli člověka; také u něho stereotypní jest přiměr lidí s marionettami, jež se bezvládně pohybují, tahány jsouce na drátu loutkáře osudu. Cituji dvě karakteristická místa: p. 82 „Die ganze Welt erscheint mir oft als ein nichtswürdiges, fades Marionettenspiel, der Haufe täuscht sich beim anscheinenden Leben und freut sich; sieht man aber den Draht, der die hölzernen Figuren in Bewegung setzt, so wird man oft so betrübt, dass man über die Menge, die hintergangen wird und sich gern hintergehen lässt, weinen möchte"; p. 306 „Das Leben ist das allerlustigste und lächerlichste, was man sich denken kann; alle Menschen tummeln sich wie klappernde Marionetten durch einander, und werden an plumpen Drähten regiert, und sprechen von ihrem freien Willen." Tedy stejně ironické zdůraznění pouhé illuse svobodného lidského rozhodování. Tento přiměr ostatně vžil se do Tieckova básnického světa tak dokonale, že určoval náladu mnoha jeho pozdějších prací. Duchaplného rozvedení dostalo se mu v povídce, současné s „Williamem Lovellem" („Die gelehrte Gesellschaft"; Schriften 15, 234 nn.) ve vypravování o loutkovém divadle, kde znázorněno lidstvo v podobě Kašpárka, jehož jedna noha byla držena za provázek od zakukleného Osudu. Tieckův skepticismus zasahoval i dále: do oblasti představ morálních (p. 178):

Mag Tugend sich und Laster gatten!
Sie sind nur Dunst und Nebelschatten!

Das Licht aus mir fällt in die finstre Nacht,
Die Tugend i s t nur, weil ich sie g e d a c h t.

V těchto výmluvných verších jest obsažen popud k dalšímu stírání hranic mezi dobrem a zlem, jest obsažena analogie k leptavé Kleistově otázce, existuje-li vůbec něco absolutně zlého. Ostatně již Tieckův Abdallah byl, větší měrou než Lovell, prosáklý ethickými a moralistickými spekulacemi. Uvádím: Schriften 8, p. 10 n. „Wenn ich dich fragte, wo du die Scheidewand zwischen Tugend und Laster gründetest, du würdest um eine Antwort verlegen sein . . ."; „wir sind Brüder aller Mörder, die je die Geschichte mit Abscheu genannt hat"; p. 13 „wer ist gut, wer böse?"; „was wir unsern Willen, unsern Vorsatz nennen, ist nur der Einfluss fremder Dinge"; p. 14 „was wir gut, was wir böse nennen, verschwimmt in e i n Wesen". Resultantou jest pak filosofie požitku, jež u Kleista je jen matně naznačena, v „Lovellu" však rozvedena v celý systém přednášený Italem Rosou, a také v „Abdallahovi" (na př. p. 183) zřejmě vyslovena: „Die Natur winkt ihren Kindern zu, und eine laute Stimme ladet alle Wesen zur reichen Tafel ein und sagt ihnen laut: geniesst!"

Tyto analogické myšlenkové processy, od víry v absolutno Kantovským mediem vedoucí k chorobně stupňovanému subjektivismu, ukazují na jistou duševní příbuznost. Fakt sám, že byl Kleist četbou Tieckova románu „ovlivněn", je literárně historicky poučný, ale významu druhořadého: psychologa nezajímá konstatování, že ten či onen literární útvar působil na mladšího myslitele, nýbrž vysvětlení, proč se tak dálo; vysvětlení takové vede však obyčejně k otázce, nebyla-li podkladem literární „odvislosti" příbuznost psychická. Tak tomu bylo patrně v konkretním případě. Kleist prodělal ve skutečnosti přibližně onu myšlenkovou krisi, jakou se o něco dříve probojovával románový hrdina; Kleist prožíval noeticko-ethický román, jenž nebyl jen jeho vlastnictvím, nýbrž jenž byl typickým vývojem určitého druhu tehdejších duší; že ne všech, o tom by přesvědčilo srovnání, jak zcela jinak, buď smírnou polemikou nebo s ochotným přitakáním, leč bez exaltace, reagovali na Kantovy popudy Schiller a Goethe: onen svými pokusy o esthetisování rigorosního učení, tento leda

svým moudrým fenomenalismem: „am farbigen Abglanz haben wir das Leben"; oba byli Kantem posíleni v životním positivismu. Kleist a jeho spřízněnci naopak byli týmž systemem zdrceni a zdánlivě ochuzeni; vydáni zmatkům a horečkám. Jmenuji duše takové romantickými, vykládám otřes Kleistova názoru tím, že jeho duševní život obsahoval hojně živlů romantických. Volím úmyslně opatrnou formulaci, netvrdím, že „Kleist byl romantikem" a neapplikuji toho mnohoznačného terminu v přísném smyslu německé schlegelovské školy kolem roku 1800. Vždyť ani „William Lovell" není ještě ryzím produktem romantismu takto úzce historicky pojatého, jeho autor teprve dalším svým románem „Franz Sternbalds Wanderungen" z roku 1798 přiklonil se k novému směru vědomě. Ale není pochyby, že již ve „Williamu Lovellovi" jsou integrující součásti, ukazující směrem k ryzí německé romantice, jež je nemyslitelna bez předchozího drásajícího kriticismu Kantova. Pokud se nevážeme školskými terminy, uznáme jistě, že také německý Sturm und Drang se svým „Wertherem" a svými „Loupežníky", že také rousseauovský kult přírody a svobody jest romantický. A jak jinak označiti životní názor čtyřiadvacetiletého Kleista, jenž vyhovuje takřka všem podmínkám romantického ducha! je skeptikem vůči chladnému rozumu nejen jako ženevský filosof, ale jako německá romantika od Tiecka přes Novalise k Brentanovi a Hoffmannovi; libuje si v ironických poznámkách o loutkách osudu jako romantika kolem roku 1800, jako novoromantika kolem roku 1900; ptá se po podstatě zla, jako typický romantik Novalis dekretuje (ed. Minor 2, 280) „es gibt nichts absolut Böses und kein absolutes Übel" a jako dědic romantiky z konce století, Nietzsche, vytváří soustavu mimo dobro a zlo. Pojímám zkrátka, v odporu k jiným badatelům, Kleistovu katastrofu, vyvolanou Kantem, za prvou ettapu jeho romantismu, za prvý jeho zápas s duchem doby, zápas to, jenž tentokráte končí se smírem, to jest porážkou; Kleist podléhá; vpíjí do sebe rozkladný jed fatalismu a skepse. A resultátem jeho nihilistické nálady jest prvé jeho drama, „Familie Schroffenstein".

Tím však už je dána distance od soudobých romantiků. Ostatní se vypořádávají s mučivými problemy v aforismech a ve filosofických povídkách, Tieck svoje ironické pojetí světa přenáší do dramatické poesie tím způsobem, že ve svých divadelních hrách, jako „Der gestiefelte Kater“ nebo „Die verkehrte Welt“, sám se stává loutkou své fantasie a vytváří duchaplný genre, jenž v sobě chová zárodek uměleckého úpadku, umělecké ležernosti a frivolnosti. Kleistův duch, byť nakažen, nestává se hravým; jeho myšlení, byť letmo nadhazuje problem požitkářského života, jest daleko všeho cynismu: s krvavou vážností a s cudností sobě vlastní podává — nikoli mluvení a vykládání o thematu, nýbrž thema samo a bez komentáře; ne maximy a požadavky, nýbrž živý názor; ne hříčky a žerty, nýbrž tragedii.

Poznámka.

Kleistovu lektyru kontrolujeme dle jeho dopisu a Minde-Pouetových poznámek k nim (zvl. pomocí rejstříku); srv. též komentář P. Hoffmanna v Kochových Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte 3, 332 nn.; varianty k dopisu Martinimu podává týž v Euphorionu 18, 446. — Rationalistické vlivy, zvl. Wünschovy: Kayka, kap. 1. — Kleist a Schiller: Nedávno objevený záznam Kleistův v pamětní knize na Sněžce z 13. července 1799 ukázal se býti parafrasujícím opisem hymny „An den Unendlichen“ ze Schillerovy „Anthologie“ na rok 1782: P. Hoffmann, Euph. 18, 441 nn. Neúmyslné a nesprávné citáty Kleistovy ze Schillerových spisu esthetických: v Euphorionu 15, 491; k tomu S. Aschner tamtéž 766. Minde-Pouetův poukaz (5, 447) na Schillerovu akademickou řeč o universální historii nahrazuji citátem z úvodu k přednášce o účinku dobrého jeviště (ovšem jen dle prvého vydání: Goedeke 3, 510 „... Brodwissenschaft“). — „Wilhelm Meister“: P. Hoffmann v Goethe-Jahrbuch 29, 193. — Studium Kanta: H. Zartmann v Euphorionu 14, 790 („Anthropologie“); Gaudig; Meyer-Benfey; Herzog. Nietzsche v „Třetí Nečasové úvaze“ (1, 408). — „William Lovell“: Herzog 164 nn. o podobnosti pařížských dopisů. Analogii myšlenek mladého Kleista a mladého Tiecka nadhazuji v Euphorionu 18, 518 nn. proti Meyer-Benfeyovi. Poměr k francouzské předloze: K. Hassler, „William Lovell“ und der „Paysan perverti“ (dissertace Greifswaldská 1902); souvislost s německou tradicí románovou: F. Brüggemann, Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment, Jena 1909 (Goethův „Werther“ — Jacobiho „Woldemar“ — Moritzův „Anton Reiser“ — Tieckův „William Lovell“). Prvky kantovské a romantické v Tieckovu románu: F. Wüstling, Tiecks „William Lovell“, Halle 1912, 167 nn., 179 nn.

V.

Die Familie Schroffenstein.

Čím sdílnější byl Kleist tam, kde psal o dramatu svého myšlení, tím diskretněji uzavíral svoje básnicky dramatické projekty. Ani sestru ani nevěstu nezasvěcoval do nich podrobně. Ulrice se zmiňoval leda o praktických stránkách spisovatelství a o viditelných úspěších, Vilemíně naznačoval jen všeobecně směr a cíl svých snah. Po přerušení milostného poměru, jež je současné s koncepcí prvé tragedie, stávají se zachované jeho dopisy vůbec stručnějšími; nejsme o žádné periodě jeho života vnějšího i vnitřního zpraveni líp než o letech 1799—1801, tedy o době ještě před uskutečňováním básnických plánů, a nejsme z Kleistových dopisů o ničem informováni míň, než o jeho literárních podnicích: mluví o nich otevřeně leda, když, jako v měsících drážďanského „Phöba", s nimi spojuje vedlejší praktické tendence. O umělecké stránce, o tajném smyslu, o psychologii a filosofii svých postav zmiňuje se prazřídka. Zvlášť s počátku střežil s žárlivou citlivostí tajemství svého ducha. Nelze přesně udati postupu jeho prvé práce. Nelze ani s určitostí říci, kdy se v něm zrodila její idea, ani, kdy poprvé se definitivně cítil básníkem. Verše, které věnoval Vilemíně, nejsou poetičtější než příležitostné opěvování míru z dob chlapectví (4, 9; 12), převládá zde týž moralisující ton, který také v mladistvých dopisech občas tlumívá poetickou náladu; psal-li již z würzburské cesty (5, 113) „ich werde ein Gedicht machen", měl na mysli nevinnou hříčku v anakreontském duchu, tak jako ve ztracené básni o Ariadně na Naxu (v. 4, 239) sotva as

běželo o originální pojetí a procítěnou erotiku. Ovšem, již prosaickými dopisy provívá pravý duch básnický a cosi jako předtucha, že prosa mu není adekvátním výrazem: nemyslím tu jenom na překrásná líčení přírodní z cest po Německu a na hymnus k poctě přírody, inspirovaný pařížským pobytem, nýbrž naslouchám rythmům, které, snad mimoděk, loudívaly se do konfessí nastávajícího básníka: (5, 110) „Wenn du einmal könntest so neben mir sitzen, zur Linken, Arm an Arm, Hand in Hand, immer Gedanken wechselnd und Gefühle, bald mit den Lippen, bald mit den Fingern — ja das würden schöne, süsse herrliche Tage sein"; (5, 133 n.) „dem wehenden Athem des Westwinds entgegen . . . wehender Bote der Liebe" (Klopstockovsky? Wertherovsky?); (5, 165) „o dann wird die Flamme ewig lodern und beide, uns beide, erwärmen". Ba i pravidelnější, jambické metrum, zvlášť v sentencích, proniká: školácky (5, 108) „O welch' ein herrliches Geschenk des Himmels ist ein schönes Vaterland!", Schillerovsky: (5, 126) „das Schnellgebildete stirbt schnell dahin" (blanc vers!); dva poučné verše za sebou (5, 160) „am Tage sehn wir wohl die schöne Erde, doch wenn es Nacht ist, sehn wir in die Sterne"; tamtéž delší partie: „und wer der Sonne selbst den Rücken kehrt und in die trübe Wetterwolke schaut, dem wirft ihr schönres Bild der Regenbogen zu".

Desátého října 1801, tedy, dle vlastního dohadu, v den svých čtyřiadvacátých narozenin, psal Kleist poprvé o „ideálu", jejž si v osamělé hodině vypracoval, jehož však nemínil hned vydati na odiv zvědavosti „surového davu". Měl patrně na mysli prvý náčrtek své tragedie, „Die Familie Thierrez". Z aarského ostrůvku u Thunu psal sestře 1. máje 1802, několik dní před definitivním zrušením zásnubu, o své „práci" již s praktičtějšího hlediska, jsa přesvědčen, že se mu podaří dobře ji zpeněžit: narážel na svůj rozpracovaný kus „Die Familie Ghonorez". Svým švýcarským přátelům tenkráte předčítal celou tragedii, ale, jak Zschokke v pozdějších záznamech vypravuje, nezpůsobil než výbuch rozpustilého smíchu nad posledním aktem. Mladý Wieland nicméně psal otci nadšeně do Výmaru o slibném dramatickém talentu. V srpnu 1802

vyjednával Kleist asi už s nakladatelem Gessnerem o vydání díla, kterému, patrně na radu mladého Wielanda, v poslední chvíli dal německé jméno „D i e F a m i l i e S c h r o f f e n s t e i n“. Po té ho práce, v rukopise ukončená, omrzela. Když byla, bez jeho přispění, na počátku r. 1803 vytištěna a když ji chválil v Kotzebuově časopise anonymní kritik (L. F. Huber), psal básník 14. března své rodině, aby jeho knihy raději ani nečtli. To jsou sporá vnější data o trojí redakci Kleistovy prvé tragedie.

Vlastní jméno v titul pojaté se měnilo. Po pseudorománském Thierrez a Ghonorez německé Schroffenstein, po zcela povrchním a vágním koloritu jižním středověk a Švábsko, hned od počátku však scenerie, upomínající na Švýcary. Důraz v titulu spočívá na neměnném appellativu „Die Familie“. Běží o tragedii šlechtického rodu, o dědické spory dvou linií téhož jména. Kmen hrabat Schroffensteinských (vypravuji dle definitivní úpravy) rozděluje se ve tři větve: Rossitz, Warwand, Wyk. Rossitz a Warwand mají vzájemnou úmluvu, že, vymře-li jeden dům po meči a po přeslici, druhý nastoupí v jeho panství. Ačkoli též manželky obou vládnoucích hrabat jsou spolu spřízněny, jest poměr obou linií co nejnapiatější. Rossický hrabě Rupert se bojí, že warwandský Sylvestr usiluje o jeho vlastní panství, na Warwandu zas podezírají Rossické z úkladných plánů. Obapolná nedůvěra vzrůstá, když brzy po sobě zde i onde neočekávaně zahyne nejmladší potomek. Warwandským zemře hoch, a skoro všichni se domnívají, že byl otráven od spřízněných nepřátel, jen hrabě Sylvestr takovým pomluvám nevěří, jsa přesvědčen, že jeho synáček zemřel přirozenou smrtí a že by se jeho soupeři nesnížili k nízkému prostředku úkladné msty. Hůře je na Rossitzi. Tamní nejmladší syn Petr byl nalezen v lese mrtev a s uříznutým malíkem u levé ruky, a nad jeho mrtvolou dopadeni dva mužové z Warwandu. Hrabě Rupert tudíž, v domnění, že to jsou úkladní vrahové v žoldu Sylvestrově, jednoho zabije na místě, druhého dá umučit, nevynutiv z něho sice plného přiznání, ale přece zaslechnuv, že v mučírně zašeptal jméno Sylvestrovo. Tak stojí oba rody v zjevném odporu proti sobě. Sylvestr sice potlačuje mstitelské choutky své rodiny a svých podda-

ných, Rupert naopak nad Petrovou mrtvolou zaváže svého syna Otokara, svého pastorka Jana, svou ženu Eustachu a všechny své many krevní přísahou, že se pomstí na celém rodu warwandském. Ještě snad se dá zameziti zjevné nepřátelství: a proto Jeroným, pocházející z třetí schroffensteinské linie, Wyk, vezme na se úlohu prostředníka. Až dotud jsa stoupencem warwandských, je svědek hrůzných mstitelských příslibů nad Petrovou mrtvolou, doví se o domnělé křivdě spáchané od Sylvestra a proto vydává se k němu, aby vyburcoval jeho svědomí a přiměl ho k pokání a smíru. Ještě jiná okolnost, zdá se, mohla by přispěti ke konečné dohodě mezi oběma rody. Rupertův syn Otokar a Sylvestrova dcera Anežka poznali se v pohoří mezi hrady otcovskými a vzplanuli k sobě láskou: čímž zároveň zavdán podnět k domácím různicím, ježto též nemanželský syn Rupertův Jan Anežku si zamiloval a nevraží na šťastnějšího nevlastního bratra. Obě episody však, i Jeronýmovo prostřednictví i láska prostřed nenávisti přispívají jen k tomu, by zášť obou domů se stupňovala. Jeroným zastihne u Sylvestra posla Rupertova, opovídajícího válku, a sám vyčte Sylvestrovi podlou zradu a úkladnou vraždu na malém Petrovi. Ničeho netušící a zlým svědomím neobtěžkaný Sylvestr ulekne se bezdůvodných urážek do té míry, že padne do mdlob, a nežli ještě se probere z mrákot, vrhne se rozkacený lid na hlasatele, vypovídajícího boj, a ubije ho. Jeroným rozmluvou se zotaveným Sylvestrem nabude znovu přesvědčení o jeho šlechetnosti a nevinnosti a odhodlává se vrátit k Rupertovi a vyvésti ho z bludu, jakoby warwandští byli najali vraha. Mezitím došlo v horách k výjevu žárlivosti mezi Otokarem a Janem: Jan přistihl oba milence při dostaveníčku a, nemoha vydrážditi svého soupeře k souboji, sledoval Anežku na její zpáteční cestě až do Sylvestrova zámku, obtěžuje ji vyznáváním své lásky a svého neštěstí: ba posléze jí vnutí meč, aby ho sprovodila se světa. K tomu se přihodí Jeroným a v mylném domnění, že Jan chce Anežku zabít, poraní ho (ne smrtelně), takže musí býti ošetřován. Do Rossitze dostala se dvojí zvěst: jedna, správná, o zabití hlasatele, nesprávně však vykládající Rupertovu mdlobu za pouhou pohodlnou výmluvu; druhá, zveličující,

že Jan byl od Jeronýma zabit. Očekává tudíž tohoto samozvaného prostředníka zlé přijetí. Rupert, nepouštěje se s Jeronýmem do dlouhých výkladů, dá povel, aby, jakmile sejde na hradní dvůr, byl ubit. Tak se stane, ale zlostný Rupert hned po spáchaném skutku lekne se sám sebe a v návalu polo opravdové, polo líčené lítosti chce potrestati toho, kdo vykonal vlastní jeho rozkaz. Dá se uprosit a jeho hněv dostane nové potravy, když se od neprozřetelné manželky dovídá o tajné Otokarově lásce a o jeho schůzkách s Anežkou. Nařídiv, aby Otokar byl držen v zajetí, vydá se do pohoří chytit dceru svého úhlavního nepřítele. Ještě jednou se zdá, že nedorozumění se vysvětlí a nepřátelství pomine. Otokar, poznav pravé jméno své milenky, které až dotud jenom tušil, jde na místo, kde Petr byl nalezen mrtev a u staré kořenářky Voršily se doví, jak se věci sběhly: dítě se utopilo a Voršila s dcerou Barnabou mu uřízly malík, jehož potřebovaly do kouzelného nápoje; warwandští poddaní, dopadení nad mrtvolou, byli nevinni, chtěli jen uříznouti druhý malíček, rovněž z pověrčivých důvodů. Otokarovi teď záleží na tom, aby, čeho se dopátral, oznámil oběma znepřáteleným rodům; ale sotva se vrátí na otcovský zámek, je odveden do žaláře, a jakmile zaslechne, že otec šel do hor, dohádá se, že Anežka má být vlákána do pasti, i vyskočí oknem s vysoké žalářní věže a utíká do smluvené sluje, kde se setká s milenkou i Barnabou, již pro ni poslal. Věda, že mu nezbývá kdy k vysvětlování, přiměje svou nevěstu k tomu, by s ním vyměnila oděv, a když Rupert vrazí do jeskyně, vběhne mu sám do cesty v šatu Anežčině a přijme, nepoznán, smrtící ránu: Táž hra opakuje se s dívkou: ta, považována jsouc za Otokara, je skolena od svého vlastního otce Sylvestra. Dostaví se, přilákány obavami a předtuchami, též matky zavražděných dětí, dostaví se slepý děd Anežčin, veden jsa Janem, jenž se pominul s rozumem. Teprve slepec a blázen poznají, že se stala záměna, že každý z otců pláče nad cizím dítětem, své vlastní zahubiv. Otcové, zničeni, si podávají ruce, a do skupiny nešťastníků vlétne Petrův malík, jenž zavinil celou katastrofu: hodí jej tam Voršila a výsměšně se obořÍ na truchlící rodiče, již prý navzájem se vraždí z nedopatření. Skřeky šíleného Jana tragedie se končí.

„Die Familie Schroffenstein" jest tragedií nedorozumění a omylů; „tragedy of errors", jak byla pojmenována s duchaplnou parafrasí shakespearovského titulu; tragedie, jež vyznívá hrůznou fraškou. Záměny osob a jiná qui pro quo obsahová uvádějí se v poslední scéně na výmluvnou formuli: „wenn ihr euch totschlagt, ist es ein Versehn." Blud, zmatek, falešný výklad fakt tvoří však i východisko celého dramatu. Před začátkem prvého aktu udála se věc, z níž vlastní děj resultuje: nad mrtvolou přistiženi domnělí najatí vrahové, kteří ve skutečnosti nebyli zjednáni k úkladné vraždě, ale nebyli ani zločinci: na omylu tudíž basuje celá spletitá hra. Předpoklad je volen dosti ledabyle, neboť těžko uvěřit, že by utopený mohl být pokládán za oběť vraždy, již spáchali „zwei Männer mit blut'gen Messern", nepravděpodobno jest, že by se nevinně obžalovaný nedovedl obhájit pravdivou výpovědí: na tom však nezáleží, neboť tato předchozí scéna se pouze v narážkách vypravuje, v dramatě samém však nerozvádí; ostatně podobnou výtku bylo by lze vznésti proti největším tragediím světové literatury: předpoklad Sofokleova „Oidipa" na př., že nový král neví takřka ničeho o předchůdci a nestaral se o něj až dotud, jest, rozumářsky souzeno, logickou i psychologickou absurdností. Z oné nejasné praemissy vyplývá u začátečníka Kleista děj, vzbuzující úctu svou důsledností a logičností. Tak jako hrdinové řeckých tragedií klamou se o pohnutkách svého jednání, buď falešně vykládajíce věštbu, anebo vůbec netušíce, že jejich činy jsou řízeny vyššími mocnostmi, obdobně též postavy moderního básníka připadají si záhadou, jednají z temného určení a samy sobě nepochopitelny a stojí bezradny před hádankou vyššího světa. Zdánlivě bezvýznamná otázka šlechetného Sylvestra (verš 642) „wer kann das Unbegreifliche begreifen?" postupem děje nabývá hlubšího smyslu, úžas nad všeobecným „Wirrwarr" (v. 1212), „Rätsel" (v. 1722 a j.), „das Wild-verworrene" (v. 1665) zmocňuje se takřka všech, a jedna z vůdčích myšlenek jest udána bezmocným a přec ne rouhavým doznáním Sylvestrovým (v. 1213): „Ich bin dir wohl ein Rätsel? Nicht wahr? Nun, tröste dich; Gott ist es mir."

Lavinovitě vzrůstá počáteční omyl až do dimensí, jež

brání jakémukoli smírnému zakončení; ale nicméně vždy znovu zasahují do děje neočekávané peripetie, které budí zdánlivou vyhlídku na možnost dohody: a právě postranní zájmy a optimističtější perspektivy se podrobují základnímu zákonu oné zkreslující optiky, jež káže vidět nesprávně a zvráceně. Čím šlechetnějším úmyslem jednající osoby se dají vést, tím žalostnější bývá výsledek jich snah, proto na nikom se nemstí osud, síti zlo, přes hlubokou úctu k dobru, krvavěji nežli na mírném a lidském Sylvestrovi, který okolnostmi jest přinucen ke krevní pomstě, proti níž se vzpírá; proto však také tragickou ironií Rupert, prohlásiv válku celému druhému rodu a svou rodinu touže zachránit od záhuby, jest dohnán tak daleko, že vlastní rukou zabíjí jediného svého dědice a potomka; z lásky k vlastní krvi a z obavy o vlastní majetek zrodila se nenávist proti spřízněné linii: a právě každý z patriarchálních dvou vladařů sám musí prolíti svou vlastní krev, sám sebe učiniti bezdětným. Nesprávně interpretuje náhodné neštěstí, přísahá Rupert warwandským pomstu; hlasatel, jenž vypovídá válku, nešťastnou náhodou — protože Sylvestr klesl do mdlob — jest utlučen, čímž Sylvestr nevinně se stává provinilcem na posvátném právu pohostinství; pastorek Jan, jenž Anežku miluje, pro neobratné svoje vyznávání lásky, tedy zase z nedorozumění, jest raněn od Jeronýma; Jeroným, jenž chce být prostředníkem znepřátelených stran, utrpí smrt proto, že se nevěří poctivosti jeho výpovědí, tedy opět z nesprávného výkladu fakt; Anežka i Otokar posléze jsou skláni od svých otců proto, že jsou přestrojeni a tedy navzájem zaměněni, to znamená, že si s Rupertem i Sylvestrem opět zahrála slepá náhoda, že se opět stali obětmi nedorozumění: a to všechno pro nic více nežli pro malíček dětské ruky! V této fatalistické hře za nejpovážlivější se vyhlašuje, chce-li někdo o své újmě zasahovati do oběhu událostí, čili, mluveno s Francouzem z Lessingovy „Minny Barnhelmské“, chce-li „corriger la fortune“. Jeroným je takřka karikaturou takového snažení, typem řekl bych schlemihlovské smůly, předchůdcem Ibsenova zkázonosného idealisty Gregerse Werleho. Jakoby kletba lpěla na počínání samozvaného toho rozhodčího a smiřovatele, jenž průběhem hry mění dvakráte své pře-

svědčení a klesá za oběť své šlechetné všetečnosti; ba teprve tím, že on zasáhne do děje, nabývá konflikt nezadržitelného spádu a nesmiřitelné příkrosti: příchod tohoto smutného rytíře na zámek warwandský stane se osudnou příčinou Sylvestrovy mdloby, tudíž mimoděčnou pohnutkou k hříšnému porušení přirozeného práva válečného; setkání téhož donquijotského zastance utlačovaných s Janem vede k novému příkoří, k nové urážce Janova otce; ba, že byl Jeroným původně nápadníkem warwandské hradní slečny a ustoupil šlechetně Otokarovi i Janovi, již to dostatečně karakterisuje dobrého a neblahého passivního hrdinu; posléze jeho zavraždění na rossickém zámku, samo o sobě tragické a hrůzné, zavdá jen nový podnět k nepřátelství Sylvestrovu proti Rupertovi. Méně nápadná, v podstatě však stejná hra opakuje se po Jeronýmově smrti: v nejlepším úmyslu svěřil krátce před svou záhubou Rupertově manželce Eustaše, že její syn miluje dceru nenáviděných sousedů; a Eustacha, doufajíc, že všechna zášť se může zažehnati sňatkem, vyzradí tajemství svému muži — a tím do ohně přileje oleje, tím Ruperta vydráždí, by Otokara zajal a šel zahubit Anežku. Ale ani nejaktivnější dramatis persona, divoký Rupert, nejedná z vlastního rozhodování, také on jest chycen v léčce nedůvěry, pochyb, podezírání, mstivosti, také on podléhá úsudku ostatních lidí a dle něho utváří svoje chování. Vyplývá sice z jeho černější mstivé povahy, že popřává sluchu pomluvám a nedokazatelným domněnkám, kdežto světlý duch Sylvestrův se brání proti nízké nedůvěře: ke konci však Rupert přišel o svobodu vůle a počíná si tak, jak okolnosti káží. Nejen že smrtící ranou, již zasadí vlastnímu synovi, vzdává hold tyransky tupé náhodě, nýbrž, nežli se vydá na hon za dcerou nepřítelovou, přiznává se výslovně (v. 2248): „sie haben mich zu einem Mörder gebrandmarkt, boshaft, im voraus. — Wohlan, so sollen sie denn recht gehabt auch haben“; a skláněje se nad tělem, jež pokládá za mrtvolu dívčinu, uvědomuje si, že ho Sylvestr „so infam gelogen hat, dass ich es werden musste“ (v. 2532); tedy: očerňovali ho, vyhlašovali ho za vraha, lživě ho vydávali za bezectného chlapa: a proto se jím státi — musil!

Toto „dass ich es werden musste“ ukazuje zcela

zřejmě k zřídlu Rupertovy zločinecké filosofie. Na výtvoru své básnické fantasie demonstruje Kleist totéž, co zakusil ve vlastní mysli, tehdy, kdy následkem duševního, filosofického dobrodružství pozbyl víry v neodvislost svého rozhodování, kdy se v něm zahnízdila představa, že musí cestovat, protože již se o něm povídá, že cestovat bude — právě tak jako jeho Rupert se domnívá, že se musí stát vrahem proto, že se o něm tvrdí, že se vrahem stane. „Ich musste also nun reisen, ich mogte wollen oder nicht," psal básník nevěstě z Berlína 9. dubna 1801 v témže listě, jenž podává nejvýmluvnější výraz jeho ponurého fatalismu. Jednotlivé součásti oné skeptické doby berlínské a pařížské — představa osudu, jenž si s lidmi hraje; obrat o člunu zmítaném na vlnách; víra v slepý osud a pocit bezmocnosti před ním — mají překvapující obdobu v tragedii, jejíž ideál Kleist si vypracoval ještě v osamělé chvíli pobytu pařížského. Jednotlivé osoby z „Familie Schroffenstein" jsou duševními blíženci tehdejšího Kleista, přívrženci jeho bezútěšné filosofie; a ne-li vyznavači víry, tedy pouhé nástroje vyšší mocnosti, nemilosrdného osudu, anebo, mluveno ještě pessimističtěji, loutky v rukou náhody. Osud má zde viditelnou zástupkyni v čarodějce Voršile, která, uříznuvši utopenému Petrovi malík u levé ruky, zavinila základní nedorozumění a v poslední scéně se slovy „hier ist der Kindesfinger" (v. 2680), nečekána, nevítána, podobna „podivnému zjevení", vhodí ono corpus delicti mezi užaslé členy obou rodin. Slepota smrtelníků, semotamo se kymácejících dle povelů nelidského osudu, vyjádřena stupňovanou ironií v závěrečné situaci, že teprve slepý kmet Sylvius, veden bláznem Janem, je s to, vyvésti zdánlivě vidoucí své příbuzné z bludu, neboť on jediný svým hmatem rozpozná, že rodiče pláčí nad nepravými, zaměněnými mrtvolami, že Rupert zabil Otokara, Sylvestr Anežku. Personifikace osudu stává se pohříchu příliš lidskou, viditelnou, hmatatelnou bytostí, jež dokonce prosí o milost a je ochotna podávati podrobnější výklad. O pravém smyslu jejího vystoupení poučuje appellativum, jímž v poslední redakci kusu, t. j. v tištěném textu „Familie Schroffenstein" (v. 2704) oslovuje ostatní osoby a jehož užívá v rukopisné „Familie Ghonorez" (ed. Herzog, 1, 360 n.) ne-

méně nežli osmkrát: říká jim „loutečky“: „Püppchen, sagt an, wer kennt diesen Kindesfinger? . . . Ihr schlügt euch tot, Püppchen, um diesen Kindesfinger . . . Püppchen, erzürne dich nicht . . . Püppchen, wenns dein Sohn war, nimms nicht für ungut. Ich wusst es nicht, Püppchen . . . Die kamen nach mir, Püppchen, und schnitten dem Knaben den andern Finger von der rechten Hand ab . . . 's ist abgetan Püppchen . . . Püppchen, so seid ihr versöhnt, so kann ich wieder gehn?“ Je nám, jak bychom naslouchali šprýmovné loutkové komedii: třebas takovým tieckovským kašpárkovským žertům, kde lidstvo je přivázáno jednou nohou k hanswurstu-osudu, i lze se vskutku ptáti, nevycházel-li popud k tomuto fraškovitému zakončení z nějaké loutkové hry, když toto nižší odvětví divadelního umění bylo za Kleistových dnů, zvláště v západním Německu, v plném květu, ba zasáhlo svým vlivem i v nejvznešenější sféru německého dramatu, do prvotní koncepce Goethova „Fausta“; motiv, že dva otcové chtějí se na sobě pomstíti a ve skutečnosti zabijí své vlastní děti, zdá se odpovídati stilu loutkových komedií, a pro jiný námět, že totiž Rupert na své sluhy hvízdá jako na psy, místo by je volal (v. 1517 nn., 1822,2009), byla skutečně nalezena paralela v lidové tragedii anglických komediantů o Romeu a Julii a v lidové hře faustovské. Nedovedu-li přímo udati takovou předlohu, mohu přec upozorniti na to, že také jiné obraty Kleistovy hry ukazují obdobným směrem. Nejen že výkřiky Janovy, jimiž kus vyznívá („Papa hat es nicht gern getan! . . . Lustig! Wein! Das ist ein Spass zum Totlachen! Wein! . . . Geh, alte Hexe, geh“) upomínají drastickým tonem na jarmareční komiku: jeho poslední dva verše „du spielst gut aus der Tasche. Ich bin zufrieden mit dem Kunststück“ užívají zcela terminologie vzaté z nářečí jongleurů, komediantů, kočovných umělců. Takové podívané lákaly as Kleistovu pozornost, tak jako několik let později v berlínských „Abendblätter“ vykládal o svém živém zájmu o marionetty a jejich principály. Nalézám v Kleistově mladistvé korrespondenci dvakráte přiměr, jehož s oblibou užívali zastanci tak zvaného Sturm und Drang, jako mladý Goethe: srovnává v líčení würzburské cesty a po té v po-

pisu pařížského pobytu (5, 109; 253) dojmy vůkolního světa s pestrou zábavou, kterou působí, díváme-li se do „kukátka“: a tak jako mladý Goethe v satirách a hanssachsiádách („Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen“ a j.) čerpal z prostonárodních zvyklostí a slavností, podobně snad i Kleistova prvá tragedie podává svědectví o živém smyslu pro rušný život lidových zábav; vždyť dovedl tak barvitě vystihnouti ohňostroje, illuminace a jiné attrakce pařížského života i hameau de Chantilly (5, 255 nn.; tamtéž: „irgend ein Possenreisser . . . lockt die Vorübergehenden vor seinen Kuckkasten oder fesselt sie . . . durch seine Sprünge und Faxen“). Stejné výrazy „Possenreisser“, „Faxen“ a p., tudíž i stejné představy, pojal Kleist do své tragedie a pod obrazem takového ekvilibristy rozumívá pravidelně — osud: v. 106 „ich habe hier wie ein Narr gestanden, dem ein Schwarzkünstler Faxen vormacht“ (srv. též 343); hraní se skutečnými loutkami (v. 442 nn.); v. 673 „du Quacksalber der Natur!“, v. 676 „bin ein blindes Glied denn aus dem Volke, dass du mit deinem Ausruf an der Ecke mich äffen willst, und wieder äffen willst?“; v. 2606 „sein Teufel ist ein Beutelschneider“. Tak spojuje se všechno: skurrilní ton a stereotypní přiměry s taškáři a dryáčníky, berlínská skepse, pařížská touha, cestovní zkušenosti, by daly zřejmě vyniknouti bezútěšně pessimistické a fatalistické myšlence Kleistova prvého díla. Pro velké rozhodnutí, pro vzepjetí heroismu není tu místa, neboť každé silnější odhodlání nutně by se sklonilo pode jho nutnosti a zbarvilo by se všeobecně zavládnuvší náladou pochybovačnosti a smrti. „Der Teufel hatt' im Schlaf den beiden mit Kohlen die Gesichter angeschmiert. Nun kennen sie sich wieder,“ volá, opět as v tonu vyvolavače při komedii, šílený Jan na oba nešťastné otce: a skutečně, jakoby „ďábel“ nějaký se vplížil mezi oba muže, stejnou krví spřízněné, a znetvořoval k nepoznání jejich tvář a jejich duši.

Nedůvěrou zve se onen ďábel. Mladistvý autor, v mnohém ohledu ještě podobnější pisateli rozvláčných kázání dopisových než koncisnímu básníku „Prince Homburského“, libuje si v sentencích, jež rozvádějí myšlenku o škodlivosti rozkladné a otrávené podezíravosti: „Das Misstraun ist die schwarze Sucht der Seele, und alles, auch

das Schuldlos-Reine, zieht fürs kranke Aug' die Tracht der Hölle an," káže Sylvestr (v. 515), a když i mezi milence se vplížilo „strašidlo nedůvěry", žádá Otokar od své dívky (v. 1340 nn.), by slepě naň spoléhala, byť sebe větší podezření na něm spočívalo: také zde mluví básník sám za sebe, neboť skoro týmiž slovy byl psal své nevěstě, od níž nepřestával postulovati bezpodmínečnou víru a jíž tento svůj požadavek dárky, hesly, citáty až nešetrně vždy znovu přiváděl na paměť. Pravou obětí nedůvěřivosti není Otokar, nýbrž jeho otec; Otokar přece má tolik síly, by, vybojovav si pevnou víru své milenky, odhodlal se k ráznému činu, — ač ovšem v této tragedii přirozeně jeho aktivita vede k urychlené a zdvojené katastrofě: Rupert naproti tomu jest otráven „černým neduhem duše" hned od počátku a vůbec se z něho nevystůně; je mu přirozeno a vrozeno, by každému činu svého protivníka podkládal nejnižší pohnutku, a není dáno jeho krátkozrakému duchu věřiti ve velikost, ba vůbec ve ctnost odpůrcovu. Proto tak šeredně křivdí Sylvestrovi, jehož je s počátku vzdálena jakákoli mstivost a jenž si zakládá na svém citu pro právo; má v tomto šlechetném vědomí vlastní síly společníka: ne ve své manželce, která je rovněž napuštěna jedem podezíravosti, ale v manželce svého soka, neboť jí propůjčuje Kleist něco ze svého nadšení pro pravdu a pro spravedlivost: (v. 1814) „denn über alles siegt das Rechtgefühl, auch über jede Furcht und jede Liebe, und nicht der Herr, der Gatte nicht, der Vater nicht meiner Kinder ist so heilig mir, dass ich den Richterspruch verleugnen sollte: du bist ein Mörder." Tento cit pro právo zapustil hluboké kořeny v bezkompromissním a krvavě vážném básníkově duchu; jest nadmíru důležitý a příznačný pro nastávajícího autora „Michala Kohlhaase": nicméně však shledávám, že v „Schroffensteinských" slouží spíš za okrasu řečnickou, nežli za vůdčí motiv, jak se někdy vykládá; spravedlivost Eustašina přec je vyvolána teprve tak očividným bezprávím, jako je zabití hosta Jeronýma, ale nedovedla zadržeti Rupertovy mstivosti od počátku, neptala se, je-li jeho podezření zdůvodněno. A vychvalovaný Sylvestrův cit pro právo? i ten slouží, jak tvrdím, spíše postranním dramatickým účelům: jím Syl-

vestr je ostře odlišen od bezohledného rivala Ruperta; jím stupňuje se tragická ironie, že se ryzí charakter Sylvestrův také zatemní touhou po odplatě a posléze zkalí zločinem — z nedopatření. Ale o nějaké kohlhaasovské hypertrofii citu pro právo není u něho památky. Vždyť prvá faktická křivda se stane na Warwandu, ne v Rossitzi; a není to maličkost, již spáchá, byť bez jeho vědomí, jeho lid, nýbrž je to těžký a sotva odpustitelný zločin: hlasatel od Ruperta vyslaný jest ukamenován! Ale jak se chová pán, když se doví o přehmatu poddaných? Zprvu, pravda, kárá (v. 917): „Unrecht ist's, Theistin, mit deinem Haupt hätt'st du das seine, das heilige des Herolds, schützen sollen." Ale ani tuto výčitku nepokládám za více než za floskuli rhetorickou, za ustálenou poetickou frasi. Neboť hned následující Sylvestrova řeč (v. 924) zdá se mi, měřena měřítkem spravedlnosti a počestnosti, pouhou frivolní vytáčkou, takřka parodií na posvátný cit kohlhaasovský: „Ei nun, sie mögen's niederschlucken. Das Geschehne muss stets gut sein, wie es kann. Ganz rein, seh' ich wohl ein, kann's fast nicht abgehn, denn wer das Schmutz'ge anfasst, den besudelt's." Jako vypočítavý diplomat, jako předchůdce Kleistova vychytralého Hermanna doufá, že „duch toho zločinu" snad přece bude k něčemu platen, jestliže zburcuje odboj vasallů proti Rupertovi. Místo, by pociťoval, jakého eklatantního porušení primitivních podmínek lidskosti dopustili se jeho poddaní, chce z toho činu ještě těžiti! „Das Geschehne muss stets gut sein, wie es kann": to by mohlo být stejně heslem Rupertovým. Tak mi potvrzuje odchylná karakteristika nejšlechetnějšího ze Schroffensteinských, že také on jedná, smím-li tak říci, v passivu, že také on se svými slovy o právu a nedůvěře podřizuje se osudové nutnosti, a že smysl pro spravedlivost je spíše vším jiným nežli vůdčí myšlenkou této tragedie náhodných skutků a neodpovědných lidí.

Osoby, jež náhodnými okolnostmi a řízením osudu se zaplétají vždy těsněji do sítě omylů a zločinů, jsou nicméně přesvědčeny o své nevině, právem spoléhají na vnitřní svůj cit, jehož nenechají másti výpověďmi svědků a zdánlivě usvědčujícími událostmi. Co praví Eustacha Jeronýmovi (v. 1616): „nun, über jedwedes Geständnis geht

mein innerstes Gefühl doch," platí též pro Sylvestra, pro milence i, v prvých aktech alespoň, pro Ruperta. Ale onen vnitřní cit, pokud hned od počátku není proniknut nenávistí, mění se ponenáhlu v pouhou zášť a stotožňuje se s ní, vytlačuje z duše každé jiné hnutí. Přísahami mstitelskými celý kus je zahájen, ironickou pomstou se končí. Když se Eustacha po mnoha neodvolatelných činech ptá svého muže, zda stále ještě může pomýšleti na odplatu, dostává jasnou odpověď (v. 1923): „ob ich an die Rache denke? — Frage doch, ob ich noch lebe?" Nejinak Sylvestr, vypudiv šlechetnější city ze své duše, si umiňuje (v. 2055): „fortan kein anderes Gefühl als nur der Rache will ich kennen". Příběhy, jež předcházejí prvému aktu, je připravena nenávistná nálada kusu; dědická smlouva, sousedství obou rodů, číhání na výhody, neústupnost Rupertova, vše to je přirozeným důvodem, by „kmeny, příliš blízko sebe zasázené, rozbíjely o sebe své větve". Z nepřátelství však zde i tam vyrůstá láska, a je to jakoby idylla prostřed válečné vřavy, že do bezútěšného kusu jsou vloženy milostné scény, provanuté něhou a dýšící mírem. Starý motiv, že děti dvou znepřátelených rodů vzplanou k sobě náklonností, má zde význam důležité kontrastující situace. Také mezi milence se na chvíli vplíží nedůvěra, ale zášť nemá u nich místa, a jakmile jest přízrak podezíravosti zaplašen, rozhostí se tím spasnější a smírnější pohoda v jejich duši. Čím horší nepřátelství u otců, tím dojemnější láska dětí; čím černější podezření na zámcích, tím důvěřivější vzdávání se na horách.

Rupert je nositelem idee mstitelské. Jím dostupuje cit nepřátelství hlučného projádření. V jeho nitru vede zločinná mstivost k paroxysmu vášně, jež v sobě již chová zárodek lítosti. Jím také uspořádán vstupní výjev, v němž z choru mladíků refrainovitě zaznívá přísaha: „Rache! Rache! Rache! schwören wir," načež otec přijímá svátost oltářní se slovy: „Ich schwöre Rache! Rache! Rache! auf die Hostie, dem Haus Sylvesters, Grafen Schroffenstein". a syn opakuje: „Ich schwöre Rache, so wie du . . . Rache schwör' ich Sylvestern Schroffenstein! . . . Rache schwör' ich, Rache! dem Mörderhaus Sylvesters." Mohutná vstupní scéna a silná postava Rupertova, obě tyto inkar-

nace msty, udávají dle mého soudu též částečnou direktivu literární. „Die Familie Schroffenstein" není prvou německou tragedií nenávisti a pomstychtivosti. Tyto city zachvívaly a lomcovaly dramatem onoho údobí, jež předcházelo klassicismu německému a z něhož oba klassikové, Goethe i Schiller, byli vyšli: míním dobu Sturm und Drang. Důležitý motiv, jenž není naznačen v prvotním náčrtku „Familie Thierrez", v obou hotových redakcích však plně vyčerpán, rivalita dvou bratří Otokara a Jana, milujících tutéž dívku, je z vůdčích motivů silné a neurvalé dramatiky oné „periody geniů": Schillerovi „Loupežníci", Leisewitzův „Julius Tarentský", Klingerovi „Blíženci" byli naň komponováni, a zvlášť poslední ze jmenovaných tragedií, jež pro Kleistovu produkci i nadále zůstala v lecčems směrodatna, blíží se v poměru mezi Ferdinandem a Guelfem Kleistovým soupeřům Otokarovi a Janovi. Nenávist pak a přísahy mstitelské draly se z prsou Františka i Karla Moorů a měly takřka svůj prototyp v prvé tragedii, již možno čítati k Sturm und Drang, v Gerstenbergově tragedii „Ugolino" totiž, jejíž rušný moment — krkolomný skok vězně z okna věžního — určil v Kleistově tragedii poněkud násilně motivovanou situaci ku konci čtvrtého aktu. Vřelo vše a vzpínalo se v nehorázných hyperbolách dramat Klingerových a duchů jemu spřízněných. Postavy se potácely jakoby spity vědomím své síly, láteřily a páchaly násilí, padaly si kolem krku a zabíjely se, prosily se za odpuštění a nechápaly hlasu svého srdce, zpívaly evangelium všemocného citu a proklínaly jej: tak tomu též u Kleista, a to nejen v pozdější novelistice a v jediném vysloveně „rytířském" dramatu, nýbrž již ve „Schroffensteinských": vidím v povahokresbě zuřivého a pak kajicného Ruperta aplikaci oné psychologie, jak ji byla vytvořila dramatika Sturm und Drang. Z přemíry síly jedná tento bezohledný pán nad životem i smrtí: ale když došlo k výbuchu nashromážděných vášní ničivých, sklesne a ptá se zoufale: proč jsem to učinil! Tak po zabití Jeronýma pokání alespoň předstírá (III 2, IV 1; v. 1922 „wer hat mich so hässlich gemacht?"), tak po té, když se odhodlal zabít Anežku a leká se své tváře, jakoby vypadal jak ďábel (v. 2229), tak po dokonání posledního zločinu (v.

2517 nn.): „Warum denn tat ich's, Santing? . . . Warum denn hätt' ich sie gemordet?" Tak ptá se svého druha a vybízí ho, by mu připomněl, čeho se Anežka zlého na něm dopustila, zač jí bylo tak krutě pykat; alespoň prý má mu něco nalhat, aby utišil jeho výčitky. To je všechno citový a silácký Sturm und Drang; a právě Klingerův kus, nesoucí jméno celého směru („Sturm und Drang" místo původního „Wirrwarr") má v poměru přátel i nepřátel i na př. ve scénách otce s dcerou jisté analogie k psychologii Rupertově i k rozmluvě děda Sylvia s vnučkou Anežkou.

Kromě těchto obdob s karakteristikami německého dramatu kolem r. 1770 mají domácí vzory malou účast na prvém Kleistovu dílu. Rhetoričnost a zálibu pro všeobecné pravdy podporoval Schiller, jehož „Valdštýn" též v pozdější tvorbě Kleistově až i doslovně se ozývá. Opačný sklon k epigramatické koncisnosti nalézal vzory a popudy u Lessinga, zvl. v „Moudrém Nathanovi", a „Laokoon" téhož autora byl Kleistovi mocnou pobídkou v statečném životním nazírání, jež nicméně nesměřovalo k chladnému stoicismu, nýbrž i hrdinům popřávalo práva na bolest a slzy (v. 964): „Nicht jeden Schlag ertragen soll der Mensch, und welchen Gott fasst, denk ich, der darf sinken, — auch seufzen. Denn der Gleichmut ist die Tugend nur der Athleten. Wir, wir Menschen fallen ja nicht für Geld, auch nicht zur Schau. — Doch sollen wir stets des Anschauns würdig aufstehn." Jako později, tak i v prvém díle Kleist leckdy uchovává znění té které literární předlohy nadmíru věrně, jak mu právě místo utkvělo v mysli. Při obratu jako „das Nichtsbedeutende, Gemeine, ganz Alltägliche" (v. 518) vzpomínám velkého Valdštýnova monologu z třetí části trilogie, při zvukomalbě v. 271 („Hörnerklang und Peitschenschall und Hundgeklaff'" vnucuje se reminiscence na Bürgerovu balladu o divokém jezdci. Co však dodává Kleistově prvotině zvláštního literárního rázu, nejsou analogie s německými básněmi, nýbrž jest to rys, společný začátečníkovi s předchozím Sturm und Drang a společný takřka se všemi velkými začátečníky: závod s Shakespearem a nevědomá jeho imitace.

Schillerovi „Loupežníci", Goethův „Götz von Berlichingen", mladý Klinger a Lenz: Hebbelova „Judita",

Grabbův „Theodor Gothland", Ibsen ve svém prvém období a „Cromwell" Victora Huga: toť několik dokladů pro pozorování, kterak dramatikové, hledající nové cesty, na počátku své dráhy „shakespearisovali". V době Kleistova mládí byl v Německu boj o Shakespearea zásluhou Lessingovou a Herderovou a praxí Stürmerů vítězně dobojován. Od r. 1797 uveřejňoval vůdce romantiků A. W. Schlegel epochální svoje překlady, jež hned v prvých svazcích přinesly m. j. „Romea a Julii", „Hamleta", „Krále Jana". V roce, kdy Kleist koncipoval svou tragedii, vyšlo Schillerovo zpracování „Makbetha". Kleistovy starší dopisy neprozrazují studia Shakespearea (anekdota, na kterou naráží 5, 156, jest bez významu), svědectvím důkladné znalosti však jest prvá tragedie sama. Milostná episoda dvou dětí z nepřátelských domů nezapře původu z tragedie o Montecích a Kapuletech, ale právě že to jest pouhá episoda, udává již také odlišnost Kleistovy tragedie nenávisti od tragedie lásky Romeovy; za to závěrečná situace silně upomíná na anglickou předlohu, usmíření nepřátelé nad mrtvolami svých dětí ve sluji si podávají ruce, jako Kapulet volá ve veronské hrobce: „o brother Montague, give me thy hand" (Kleist, p. 158). Na „Hamleta" upomínají leda jednotlivosti, jako v. 1249 „O Gott des Schicksals! Welch ein schönes, welch ruhiges Gemüt hast du zerstört!", Shakespeareovým „Histories" blíží se ukrutné výjevy závěrečné; jmenuji zvlášť motiv, že mrtvolu nutno znovu probodnout a po té ještě do ní kopnout (v. 2534) a výčitky pánovy, že sluha byl ho příliš poslušen (v. 1824). „Lear" tanul na mysli snad ve scénách bastarda Jana (Edmund Gloster!), zřejměji v posledním výjevu, kde vystupuje stáří vedeno pošetilostí (v. 2626): při následující otázce slepého Sylvia, je-li Anežčina mrtvola daleko, a Janově odpovědi (v. 2643) „Ein Pfeilschuss", hlásí se živá vzpomínka na slepého Glostera, jemuž Edgar namlouvá, že stojí nad srázem („Lear" IV 5). Již v „Schroffensteinských" pak zná se Kleist k zálibě, která ho provázela v celé jeho tvorbě, totiž k motivům Makbethovským. Nemluvě o detailnějších analogiích, jest čarodějka Voršila jakoby mladší sestrou oněch příšer z pláně škotské, které rovněž byly zástupkyněmi osudu a dráždily smrtelníky

tím, že věděly, co na ně čeká. Voršila Kleistovy tragedie zahajuje řadu nadpřirozených postav, jež kráčejí jeho básněmi, zastupujíce představu fata zde v ironickém, tam spíše v mystickém smyslu.

Shakespeareovský duch vane celým dílem. A tu se nejeví Kleist jen učelivým žákem, nýbrž důstojným pokračovatelem a duševním spřízněncem mistra moderního dramatu. Je přirozeno, že jednoty, a zvlášť jednota místa, nejsou zachovány v tomto dramatě, jež předvádí konflikt nejen dvou osob, nýbrž dvou celých rodů a domů a svou obsahovou dvojicí (nenávist a láska) požaduje pestrého pásma dějového; tím se Kleist řadí k shakespeareovské tradici, jež po někdejších Gottschedovských imitacích francouzsko-anglického klassicismu, v německém dramatu naprosto zavládla. Proti soudobé produkci zralého Goetha i Schillera, jichž následuje Kleist formou metrickou, znamená však „Familie Schroffenstein" návrat v tom smyslu, že jako u Shakespearea a jako v shakespearisujícím Sturm und Drang jsou setřeny přesné hranice mezi vážností a burleskou, mezi pathosem a naturalismem. Rukopisná „Familie Ghonorez" libuje si ještě v střídání verše s prosou; ale jestliže tištěný text v tomto bodě stilovou nejednotnost Shakespeareovu nahrazuje jambem důsledně, byť ne vždy šťastně provedeným (podobně i Goethe zveršoval, ne vždy k prospěchu díla, prosaickou scénu „Urfausta"), zůstává Shakespeareovská směs dvou stilů neporušena co do děje a do dikce. Tragedie, jež se neštítí vmísiti do své fabule příměsky polofraškovité, ba končí se jako tragikomedie, není srovnatelná s Goethovou „Ifigenií" anebo Schillerovou „Marií Stuartovnou", nýbrž spíše s burleskou hrobařskou v „Hamletu", s drastickými vložkami „Romea" či „Makbetha". A také mluva není mluvou idealistických výtvorů německého protinaturalismu: nýbrž, byť ve verších, Kleistovy postavy, pokud abstrahujeme od naučené, nekleistovské sentencovitosti, mluví prostěji; a nestojí na kothurnu. Již zde proniká touha po výraze spíš karakteristickém, než krásném, a také básnické obrazy již zde se podrobují dramatickému celku, místo aby byly samy sobě účelem. Zvláštnosti Kleistovy řeči a metriky na prvém díle ovšem demonstrovati se nedají.

Shakespeareovský duch je souznačný s dramatičností. Kleistova tragedie není prosta lyrických živlů. Prostupují přirozeně scénami milostnými. Sborový zpěv stojí na začátku, svérázná píseň vložena do úst mladičké Barnabě. Ale také tyto lyrické příměsky — a v tom tkví zásadní rozdíl na př. od romantické pseudodramatiky Tieckovy — slouží pohybu a akci, vstupní píseň podává část exposice, Barnabina píseň spolu vysvětluje základ celého konfliktu, erotika, zvláště v svérázné scéně, kdy milenci se přestrojují, neztrácí se zřetele, že jest episodicky zasazena do děje spějícího ke katastrofě. Rovněž epické součásti prozrazují rozeného dramatika. Monolog je stlačen na minimum. Tak zv. poselské zprávy jsou rozloženy dialogicky a vyrůstají organicky z dané situace: dobrým příkladem je hned v prvém aktu scéna, kde Jeroným od starého správce kostelního dovídá se o zavraždění Rupertova hocha. Vedle slova zná Kleist, i v tom následovník Shakespeareův, výraznost řeči zamlčené. Odděluje v rušnějších momentech rozmluvy svých osob v odstavce, mezi nimiž zavládá výmluvné mlčení. Valná část dialogu pak již zde jest komponována na způsob soudního výslechu: vždyť celá tragedie spočívá na processuálním šetření zločinů, vyslýchají se svědkové, odvažují se argumenty, Jeroným, Sylvestr, Otokar i Anežka kladou si otázky nejen, zdali oni sami jsou vinníky či kdo jiný, nýbrž pátrají po důvodu, čím to, že ten či onen mohl dojíti názoru o vině jejich nebo o vině cizí; s důkladností soudcovskou a s dialektikou advokáta staví proti sobě všechna pro i contra. Ještě větší umění projevuje se tam, kde místo slov nastupuje dramatická akce, doprovázená zcela sporými poznámkami a vyvolávající hrůzu bezeslovnou. Za mistrný doklad všeobecně se udává scéna, kdy Rupert, vyčastovav svého hostě Jeronýma dvojsmyslnými narážkami — III 2. „Wenn du ihn jemals wiedersehen solltest“; „Was ist ein Herold? Bist du denn ein Herold?“ „(Ein Gast ist mir heilig,) doch fall' ich leicht in Ohnmacht“ — dá na něm, dle dřívější úmluvy, na scéně jen zdaleka naznačené, vykonati ortel smrti odplatou za hlasatele zabitého warwandskými. Druhého vrcholu dosáhl dramatik v odvážném výjevu posledního dějství, jenž dle svědectví Pfuelova obsahuje nejprv-

nější símě celé tragedie a jenž slova doplňuje výmluvnou hrou posunků, zvláštní to dramatickou řečí Kleistovou: Otokar cudnými slovy líčí nevěstě svatební noc, jež je očekává, naznačuje, kterak jí uvolní tísnivý šat, a pohyby doprovází svoje líčení, aby skutečně jí mohl sníti svrchní roucho a zabalit ji do vlastního pláště, jenž ji učiní nepoznatelnou. Každé gesto má zde jiný význam nežli mu přikládá súčastněná dívka; kde zdánlivě se předvádí něžnost milencova, tam ve skutečnosti jedná statečný obránce, a čím se naznačuje úkon ženichův, to vlastně jest zoufalý pokus o přelstění osudu: tak dalo by se již zde mluviti o jakési mnohoznačnosti, tudíž ironii řeči posunků. Ať už pak Pfuelovo sdělení o primerní důležitosti této scény zakládá se na pravdě či nikoli, dojista jest scénou samou prokázáno, jak visuelní a spolu jak motorická bývala básníkova fantasie, jak děj se mu utvářel v obraz a podobu, a tvary jak se mu rozkládaly v pohyb a v drama.

Shakespeareovský duch a osudová tragika jsou však veličiny těžce slučitelné. V odporu proti antické tragedii přec také v takové básni o moci osudu jako jest „Makbeth", konflikt vyplývá z povahy, totiž z nezřízené náruživosti jednajících osob. Jestliže tudíž konstatujeme pro Kleistovu tragedii příbuznost s britským básníkem a spolu fatalistickou tendenci, poukazujeme na jistou nesrovnalost a můžeme již dle „Familie Schroffenstein" očekávati, že oba rysy se na dlouho nesnesou, že fatalismus sotva bude se moci udržeti v tomto duchu tak eminentně dramatickém. Vše to, čím Kleist je spřízněn s Shakespearem, přirozeně má za následek jeho naprostou odlišnost od t. zv. osudové tragedie, jež brzy po té se vyvinula v tvorbě romantiků jako Z. Werner, Houwald, Müllner, a ještě do dramatické prvotiny Grillparzerovy vrhala své neblahé stíny. „Die Familie Schroffenstein" spojuje v sobě nesourodé živly: romantickou, ironickou filosofii o všemocné náhodě a shakespeareovský kult mohutné vášně, a mezi těmito dvěma veličinami není docíleno smiřující jednoty.

Poznámka.

Text „Familie Ghonorez": u Zollinga a u Herzoga; samostatně vydán od E. Wolffa (Hendels Bibliothek der Weltliteratur, Nr. 1634, Halle 1903). „Die Familie Thierrez": u Ericha

Schmidta 4, 287 n. — Poměr jednotlivých redakcí: E. Wolff v Zeitschrift für Bücherfreunde 2—4 filologicky; H. Conrad, Preussische Jahrbücher 90, 1897, 242 nn. se stanoviska liter. historického a dramaturgického; praktický resultát pro úpravu jevištní: E. Kilian v Kochs Studien z. vgl. Lit.-Gesch. 3, 367 nn. — K fatalistické základní myšlence: O. Brahm; znamenitý rozbor u Meyer-Benfeye, polemicky proti Erichu Schmidtovi; k tomu Euphorion 18, 516 nn. — Literární vzory: u Ericha Schmidta v úvodě i poznámkách. Motiv z loutkového divadla: Erich Schmidt k v. 1518 a k „Prinz v. Homburg" v. 392; k tomu Meyer-Benfey. Shakespearův „Hamlet": A. v. Weilen, Zeitschr. f. österr. Gymn. 63, 203; „Makbeth": můj Guiskardproblem, p. 52, pozn. (tamtéž p. 34 a 43 o Sturm und Drang). — Pfuelovo sdělení o posledním aktu: Wilbrandt, p. 155; k tomu Euphorion 15, 503 nn. Zschokke o „Schroffensteinských" ve své „Selbstschau" (otištěno na př. u Bülowa, p. 26). — K ohlasu tragedie u současníků srv. vedle 1, 8 a 456 Rahmera, H. v. Kleist als Mensch und Dichter, p. 267 nn. — Pokusy o uvedení na jeviště: ve zpracování Holbeinově (1824 „Die Waffenbrüder"), Immermannově, Laubeově; 1902 Kilian v Karlsruhe.

VI

Robert Guiskard.

Zájem o definitivní přeměnu „Familie Ghonorez" ve „Familie Schroffenstein" a o knižní publikaci i další osudy této druhé úpravy byl u autora samotného zatlačen novými dramatickými plány, z nichž vykrystallisoval se projekt velké tragedie ze života normanského dobyvatele Roberta Guiskarda. Kdežto o ideách či titulech dramat o Petru poustevníkovi a Leopoldu Rakouském jsme odkázáni na zprávy z druhé ruky a na nespolehlivé dohady, věnoval Kleist svému Guiskardovi tak značnou pozornost v dopisech, že se o jeho intencích šířil více než o myšlence kteréhokoli jiného svého díla. Náčrtky ke Guiskardovi přinesl si roku 1802 s sebou ze Švýcar do Němec; 9. prosince psal sestře, že počátek jeho básně vzbuzuje úžas v kruhu výmarských známých: „Ó Ježíši! Kéž bych ji dovedl dokončit! To jediné přání nechť nebesa mi vyplní; a pak ať se mnou učiní, cokoli jim libo." V lednu 1803 zdá se mu ve Wielandově domě v Ossmannstedtu, že v brzku bude moci Ulrice oznámiti radostnou novinu a že se blíží vrcholu pozemského blaha. V březnu učí se u lipského lektora Kerndörffera recitovat svou tragedii, jež by prý, dobře deklamována, působila líp nežli v špatném představení divadelním; vzpomíná, jak jeho vlastní přednes nadchl Wielanda. 3. července dlí v Drážďanech a chystá se přijmout nabídku Pfuelovu, by u něho žil tak dlouho, „až nadobro objasní jistý objev v oboru umění"; ve Švýcarsku, doufá, že ukončí „tuto literární práci, jejíž postup arci zdržuje se více než se dalo čekat"; je si vědom „velkého určení"

svého života a hledí vstříc budoucnosti, kdy se mu podaří „natrhat si věnec nesmrtelnosti". Na pouti Švýcarskem ho provází ideál jeho tragedie, a 5. října píše ze Ženevy:

„Ví nebe, nejdražší má Ulriko (a nechť zemru, není-li to pravda doslova), jak rád bych dal krůpěj krve ze svého srdce za každé písmenko dopisu, jenž by se mohl začínati slovy: ‚má báseň jest hotova'. Ale víš, kdo podle jistého pořekadla dělá víc než dovede. Půl tisíce za sebou jdoucích dní, v to čítaje většinu jich nocí, jsem obětoval pokusu, bych k tolika věncům ještě jeden urval naší rodině na skráň: teď na mne volá posvátná má strážná bohyně, že je dosti. Dojata mi líbá s mého čela pot a těší mne, že, ‚kdyby každý z jejích milých synů jen tolikéž podnikl, našemu jménu by nescházelo místo ve hvězdách'. A tak tedy budiž na tom dosti. Osud, jenž národům vyměřuje každý přírůstek k jich vzdělání, v tomto severním zeměpásu nechce asi ještě dát uzráti umění. Alespoň by bylo pošetilé, kdybych já chtěl déle ucházet se svými silami o dílo, které, jak posléze se musím přesvědčiti, pro mne jest příliš obtížné. Ustupuji komusi, kdo ještě nepřišel, a skláním se tisíc let do budoucnosti před jeho duchem. Neboť v řadě lidských vynálezů jest onen, jejž jsem měl na mysli, nepochybně jedním z článků, a někde už roste kámen pro toho, jenž vynález ten jednou vysloví. — A tak tedy se nemám navrátiti k vám, vy moji nejdražší ze všech? Ó, nikdy! A nedomlouvej mi. Sic neznáš onu nebezpečnou věc, jíž se říká ctižádost. Teď je mi do smíchu, představím-li si pretendenta, reklamujícího svoje nároky mezi davem lidí,kteří neuznávají, že má od narození právo na korunu; ale následky pro citlivou mysl, to ti přísahám, jsou zcela nedozírné. Mne děsí ta představa. Ale zda není nedůstojno, propůjčí-li se osud k tomu, by tahal za nos tak bezmocnou kreaturu jako jest člověk? A jak to jinak nazvat, dává-li nám takřka akcie na zlaté doly, jež, počneme-li v nich kopat, vůbec neobsahují ryzího kovu? Peklo mi dalo mé polovičaté talenty, nebe daruje člověku talent celý či pražádný. — Nemohu ti vyjádřit, jak veliký je můj bol. Šel bych od srdce rád kamsi, kam na věky nevkročí člověk."

Tři neděle po této literární konfessi oznámil Kleist z Paříže, že rukopis Guiskarda zničil: „Gelesen, verworfen,

verbrannt." Tím se končí prvá etapa Guiskardovská, jejíž produkt se vůbec nedochoval.

O tomto ztraceném Guiskardovi máme, kromě autorových slov, další authentická svědectví v dopisech Wielandových. Jakýsi braniborský šlechtic v. Werdeck přišel k Wielandovi s písemným doporučením Kleistovým, a Wieland odepsal autoru Guiskarda (před 20. červencem 1803): „Píšete mi, milý Kleiste, že tíseň rozmanitých poměrů rodinných znemožnila Vám dokončit Vaše dílo. Sotva byl byste mi mohl ohlásiti nehodu, jež by mne byla bolestněji zarmoutila. Ale určitým ujištěním pana v. Werdeck, že jste v poslední době horlivě o něm pracoval, nabývám na štěstí naděje a víry, že jenom chvilková sklesost Vás asi rozladila do té míry, byste pokládal za možné, že by nějaká vnější překážka mohla Vám znemožnit dokončiti mistrovské dílo, k němuž cítíte tak mocné vnitřní určení. Nic není nemožno geniovi posvátné musy, jež Vás uvádí v nadšení. Svého Guiskarda dokončiti musíte, a byť celý Kavkaz i Atlas na Vás ležely." Dne 10. dubna 1804 pak vsunul Wieland retrospektivu na svůj poměr ke Kleistovi do dopisu, jejž poslal do Mohuče professoru Wedekindovi, v jehož ošetřování se Kleist tenkráte nalézal. Wielandův dopis má pro historii ztracených náčrtků Kleistova díla důležitost dokumentu; jeho hlavní partie jsou tyto:

„... Je tomu skoro již rok, co o panu v. Kleist jsem beze zpráv, a třeba že nemám zvláštního důvodu, proč doufat v něco mnohem lepšího, nebyl bych si přece nikdy pomyslil, že, po celou tu dobu načekav se odpovědi na svůj dopis poslaný mu do Lipska asi před třemi čtvrtmi roku, obdržím o jeho stavu tak trudné noviny z třetí ruky. — Moje známost s tímto panem v. Kleist jest plodem přátelského poměru, jenž se rozpředl ve Švýcarsku, ni fallor, r. 1801 mezi ním a nejstarším mým synem Ludvíkem, jenž teď je ve Vídni. Již tehdy psal mi můj syn, že je to neobyčejný genius, jenž celou silou zápolí o dramatické umění a že v tomto oboru lze od něho očekávati něco mnohem většího, než co dosud v Německu bylo vidět. Na podzim roku 1802 oba opustili Švýcary a Kleist měl příležitost, by mému synovi prokázal nadmíru významnou službu.

Pak nějakou dobu cestovali spolu, načež se odloučili, a Kleist po té šel do Jeny, můj syn však do Ossmannstedtu, dvě hodiny od Výmaru, kde jsem tehdy bydlil na statku... Po krátkém pobytu v Jeně odešel Kleist do Výmaru, najal si byt, jak ve spěchu se dalo, a navštívil mne jednou či dvakráte na mém statku. Vedlo se mi s ním jako Vám. Ačkoli nic mi není odpornější a trapnější než přepiatý mozek, nebyl jsem s to, odolati jeho laskavosti. Kdykoli tomu tak v mém životě bylo při nové nějaké známosti, zavedla mne moje přirozená otevřenost a bonhomie dál než by moudrost dovolila chladnokrevnému člověku. Tím zdrželivější byl naproti tomu pan v. Kleist a cosi hádankovitého, tajuplného, co, zdálo se, leželo v něm hloub, než bych to mohl míti za affektaci, udržovalo mne v prvých dvou měsících naší známosti v distanci, jež byla mi trapná a jež by as byla překazila jakýkoli užší vztah mezi námi, kdybych se od syna nebyl dověděl, jak zle Kleistovi svědčí v jeho výmarském bytu a že by s díkem přijal pozvání, bydlit u mne v Ossmannstedtu po další dobu, již by chtěl ještě stráviti v naší krajině. Ihned byl pozván, přijal, ubytoval se na počátku ledna [1803] v pokoji mého domu a byl od té doby devět či deset neděl mým soustolovníkem a choval se, jak by náležel k mé rodině. Vše, co vypravujete o jeho chování ve Vašem domě, je též historií úlohy, již hrál u mne. — Zdálo se, že mne miluje a ctí jako syn, ale nedal se přiměti k přímému a důvěrnému styku. Mezi jinými podivnůstkami, jež každému na něm nutně byly nápadny, pozoroval jsem zvláštní jeho roztržitost v rozmluvě, takže na př. jediné slovo v jeho mozku vyvolalo celou řadu ideí jako hru zvonků, načež už neslyšel ničeho, co se s ním mluvilo, a tudíž nedával ani odpovědi. Jiný návyk, a to fatálnější, protože leckdy jakoby hraničil s bláznovstvím, byl ten, že při stole velice často něco sám sobě mumlal mezi zuby a měl při tom vzezření člověka, jenž myslí, že je o samotě anebo jenž se zabývá vzdálenými myšlenkami či nějakým zcela jiným předmětem. Konečně byl přinucen doznati mi, že v takových okamžicích duševní nepřítomnosti má starosti o své drama, a to ho přimělo, by mi, rád či nerad, objevil tajemství, že pracuje o truchlohře,ale že se mu před duchem vznáší tak

vznešený a dokonalý ideál toho díla, že mu stále ještě bylo nemožno, zachytiti je na papíru. Že prý již mnoho scén postupem času napsal, že je však vždy zase ničí, protože sám sebe ničím nedovede uspokojiti. I namáhal jsem se, jak jen bylo možno, bych ho pohnul, aby svůj kus vypracoval dle pojatého plánu, by jej dokončil jak jen dovede, a pak by jej se mnou sdělil, abych mu mohl říci svůj úsudek; anebo, nechce-li, aby jej alespoň pro sebe dokončil: pak že bude mít lepší přehled, bude moci měnit, kde nutno, zkrátka všechno náležitě rozdělit a přivést k dokonalosti. Sed surdo narrabam fabulam. Konečně po mnoha marných pokusech a prosbách, bych uviděl jedinou scénu tohoto fatálního díla jeho sudby, nadešla jednoho dne náhodou v odpoledních hodinách šťastná chvilka, kdy se mi podařilo vzbuditi v něm takovou důvěřivost, že mi zadeklamoval z paměti několik nejpodstatnějších scén a leccos z ostatních partií. Přiznám se Vám, že jsem žasl, a myslím, že nepřeháním, ujistím-li Vás: kdyby se spojili duchové Aischyla, Sofoklea a Shakespearea, by vytvořili tragedii, pak byla by tím, čím Kleistova Smrt Normana Guiskarda, pakliže by celek odpovídal tomu, co jsem tenkrát od něho slyšel. Od toho okamžiku bylo pro mne rozhodnuto, že Kleist je zrozen, by vyplnil v naší dramatické literatuře velikou mezeru, jež, alespoň dle mého soudu, ani od Schillera a Goetha ještě nebyla vyplněna; a představíte si snadno, jak horlivě jsem ho teď ponoukal, by dokončil dílo. Tenkráte sice se zdálo, že je nadmíru potěšen účinkem, jejž u mne vyvolal, a sliboval vše nejlepší; ale to bylo vše, i nahlédl jsem nutnost, že pokud bude u mne bydliti, nesmím o jeho dílo ani zavadit, nechci-li ho trápiti. Asi prostřed března jsme se konečně zase rozloučili, dlel ještě několik dní ve Výmaru, šel pak do Lipska a do Drážďan a psal mi po několika měsících psaníčko, jímž mi doporučoval přítele, projíždějícího Výmarem; od té doby však byl pro mne nezvěstný. Také můj syn ve Vídni si stěžuje, že od posledního jejich odloučení již ničeho o něm neví.“ Citovav pak svůj dopis, jímž ho vybízel k dokončení Guiskarda, pokračuje Wieland: „Domníval jsem se, že touto horlivostí, jíž jsem ho hnal k dokončení jeho díla, prokazuji mu největší službu: jak smutno by mi bylo,

kdyby to nebylo mělo jiného výsledku, nežli že ho to nadobro učinilo obětí osudu, jenž hrozí, že ho zadáví . . . Kombinuji-li teď všechny ty okolnosti: jeho pýchu, zakládající se na sebevědomí, ale násilně potlačovanou osudem; výstřednost celé dráhy, jíž se potácel od té doby, co se vzdal vojenského postupu; jeho strašlivé přepínání; jeho bezvýslednou snahu po nedosažitelném kouzelném ideálu dokonalosti, jímž je mu jeho Guiskard, hotová to už fixní myšlenka: kombinuji-li to vše s otřeseným a seslabeným jeho zdravím a se špatnými poměry, jež ho patrně odcizují jeho rodině, lekám se myšlenek, jež se mi vnucují, a skoro je mi věřiti, že mu dobrý genius vnukl nápad, by v Coblenzi vstoupil do služeb k truhláři . . ."

Bylo nutno uvésti Kleistova i Wielandova svědectví o nedochovaném Guiskardovi z let 1802—3, abychom si předložili otázku, dá-li se z nich samotných něco vyčísti o problemu, jejž Kleist řešil. Je jasno, že svým dílem chtěl něco dokázat: proto mluví o jakémsi objevu, pokládá se za vynálezce. Je zřejmo, že mu tanul na mysli nějaký obtížný, snad nový princip umění, proto v ženevské zpovědi naznačoval, že jeho plán jest článkem dlouhého vývoje. Co se pak týče bližšího označení Kleistova problemu, uchylují se takřka všichni badatelé ke zprávě Wielandově, citujíce z ní věty: „Wenn die Geister des Aeschylus, Sophokles und Shakspeares sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, sie würde das sein, was Kleists Tod Guiskard's des Normannen, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich damals hören liess. Von diesem Augenblick an war es bei mir entschieden. Kleist sei dazu geboren, die grosse Lücke in unserer dramatischen Literatur auszufüllen, die, nach meiner Meinung wenigstens, selbst von Schiller und Göthe noch nicht ausgefüllt worden ist": tím chtěl prý Wieland říci, že záhada, o jejíž řešení Kleist zápasil, byla, spojiti ducha Aischylova i Sofokleova s duchem Shakespeareovým a doplniti touto synthesou německé drama, které tenkráte jednostranně zabočovalo do antikisujícího klassicismu. Pokládám tuto takřka jednomyslnou interpretaci za pochybenou a míním, že Wielandova chvála je nezávazně hyperbolické rčení, jímž sanguinický posuzovatel srovnával velikého drama-

tika, rodícího se před jeho očima, s největšími mistry starého i nového dramatu. Že však Kleistovi neběželo o literární úkol spojení stilu antického s shakespeareovským, to, myslím, dá se takřka dokázati citátem z Kleistova ženevského dopisu (5, 300): „Das Schicksal, das den Völkern jeden Zuschuss zu ihrer Bildung zumisst, will, denke ich, die Kunst in diesem nördlichen Himmelsstrich noch nicht reifen lassen.“ Tedy: zde na severu umění ještě nedozrálo, píše Kleist z jižního Švýcarska; samozřejmým předpokladem jest, že patrně uzrálo někde na jihu — ne však u nordického Shakespearea. Kde tedy a kdy umění dozrálo? „Ich trete vor Einem zurück, der noch nicht da ist, und beuge mich, ein Jahrtausend im Voraus, vor seinem Geiste“: až za tisíc let bude zde na severu dosaženo onoho vrcholu, na nějž dospělo umění jižní — patrně v daleké minulosti. Na co jiného může zde Kleist svými záhadnými slovy narážeti, nežli na závodění s dávným uměním jižních zemí — to jest na pokus, rivalisovati s dramatem antickým? Sofoklea, Aischyla z Wielandových nadsázek připouštím: pro Shakespearea v Kleistovu prvotním projektu dle jeho vlastního svědectví bylo sotva místo.

Docela rigorosně vzato, bylo by tím na tomto místě o Guiskardovi řečeno vše, co se říci dá. Detailnější úvahy náležely by až za analysu děl vzniklých v Královci, ježto další osudy projektu guiskardovského jsou určeny léty 1807 a 1808, kdy Kleist se vrátil k plánům kdysi zavrženým. Uveřejnil totiž v dubnovém a májovém dvojčísle svého drážďanského časopisu „Phöbus“ z r. 1808 fragment z tragedie „Robert Guiskard, Herzog der Normänner“, jenž původně měl vyjíti už v březnu. Tento fragment vykazuje patrné shody jazykové a obrazové s produkty oné doby, především s „Penthesileou“; ale pranic nemluví pro eventualitu, že by to byl z brusu nový kus, nýbrž je víc než pravděpodobno, že tato redakce z let 1807/8 v podstatě jest obnovením plánu kdys vyhlášeného za neuskutečnitelný. Připojuji tudíž, v souhlase se všemi novějšími vydavateli i biografy, hned zde úvahu o úryvkovitém díle, jež bylo koncipováno bezprostředně po Schroffensteinských, náhodou však zachovalo se v úpravě až z r. 1808.

Zdá se, že v této poslední své etappě problem Guiskarda spěl k šťastnému konci a definitivnímu rozřešení. V poznámce, jiż autor sám připojil pod čarou svého textu, mluví sic o pokračování fragmentu v kondicionálu praeterita (1, 184 „wie sich in der Folge ausgewiesen haben würde“): ale v současných dopisech zmiňuje se o projektu formou, jež vylučuje jakoukoli pochybnost a dokazuje, že tenkráte byl přesvědčen, že pokus povede k zdárnému překonání obtíží. Ohlašuje 17. prosince 1807 Wielandovi, že dokončil s velkým napjetím „Penthesileu“, vzpomíná nejhrdějšího svého okamžiku, kdy u krbu ex abrupto deklamoval „Guiskarda“: tak prý by též novou tragedii chtěl přednášet, jež ho tížila neméně a jíž se konečně sprostil. „In Kurzem soll auch der Robert Guiskard folgen; und ich überlasse es Ihnen, mir alsdann zu sagen, welches von beiden besser sei; denn ich weiss es nicht.“ Nuže, vybízí-li Wielanda k srovnání obou děl, nemůže přece míti na mysli dva fragmenty, anebo jeden celek („Penthesileu“) a jeden fragment („Guiskarda“), nýbrž: dvě hotové tragedie! Stejný úsudek vyplývá ze slov, jež 14. února 1808 psal vídeňskému básníkovi Collinovi, posílaje mu prvé číslo „Phöba“ s ukázkou z „Penthesiley“: „Das erste Werk, womit ich wieder auftreten werde, ist Robert Guiskart, Herzog der Normänner.“ A do třetice: 7. června 1808, tedy již po fragmentárním otištění Guiskarda, psal tubinkskému nakladateli Cottovi, známému z biografie Goethovy i Schillerovy, že mu nabízí „Penthesileu“ i „Käthchen“: „Doch auch Eines der andern Stücke, wovon im Phöbus Fragmente erschienen, stehen Ew. Wohlgeboren zu Diensten.“ Není tudíž pochyby: jako „Penthesilea“, „Kätħchen“, „Rozbitý džbán“, tak i „Guiskard“ otištěn byl ve „Phöbu“ úryvkovitě, ale autor mínil, že jej může kdykoli dokončit. Nepřízní osudu se stalo, že „Guiskard“, zatlačen prací o patriotickém dramatu „Hermannsschlacht“, zůstal fragmentem.

Fragment má 524 verše, rozdělen je na 10 výjevů, nadpis „1. akt“ schází, snad tudíž byla zamýšlena řada scén bez přervy aktů, kteroužto formou jsou psány „Rozbitý džbán“ i „Penthesilea“. Podle seznamu osob, jenž očividně vztahuje se jen na otištěný fragment, ne na celek dramatu, vystu-

pují: Normanský vévoda Robert s příjmím Guiskard (Chytrák, „Schlaukopf“: srv. Kleistovu poznámku k v. 248): to jest bratr Viléma Dobyvatele, známý ze středověké historie (narozen as 1015, nastoupil vládu 1057, zemřel na výpravě proti Cařihradu r. 1087), důležitý činitel v boji císaře Jindřicha IV. s papežem Řehořem VII. Dále dva normanští princové, rovněž historicky doložení, Guiskardův syn Robert a synovec Abelard: nevraží na sebe, ježto Abelard, syn staršího Guiskardova bratra, sám sebe pokládá za zákonného pretendenta, jemuž Guiskard před třiceti lety uloupil korunu. Guiskardova manželka Cecilie (historický Guiskard měl dvě ženy, zvoucí se jinak). Guiskardova dcera Helena, ovdovělá císařovna byzantská, již Kleist (v seznamu osob, ne ve fragmentu samém) dává Abelardovi za snoubenku. Vedle toho jsou uvedeni zástupcové normanských válečníků, kmet (Armin) jakožto jejich mluvčí a „lid“ sám. V seznamu osob nejsou jmenovány a ve fragmentu nevystupují postavy, o nichž se mluví v třetí osobě a jež, jsouce s dějem úzce spiaty, měly snad v dalších partiích přijíti na scénu. Jsou to: Guiskardův tělesný lékař; dva hoši Helenini z prvého manželství, tudíž „říšští princové“ řečtí; posléze dvě řecká knížata v Cařihradě, s nimiž Guiskard smluvil, aby ho zrádně vpustili do městských bran: jsou nazváni nehistorickými jmény Nessus a Loxias. Scénou je prostranství cypřiši posázené v táboře Normanů před obleženým Cařihradem; v pozadí pahorek s Guiskardovým stanem, v dálce normanské loďstvo.

Kleist sám označuje svůj kus tragedií, Wieland po paměti sdělil titul „Tod Guiskard's des Normannen“. Také ze zachovaného zlomku vysvítá, že smrt titulního hrdiny měla být vlastním thematem: a to smrt při obléhání hlavního města východního světa. Ve velkých rysech nalezl Kleist obsah kusu praeformován ve svém hlavním prameni, v historickém vypravování saského důstojníka Funka o apulském vévodovi Robertu Guiskardovi. Odtud také čerpal vědomosti o normanských poměrech nástupnosti, tudíž o rivalitě mezi Abelardem a Guiskardovcem Robertem. Zásnub Abelardův s Guiskardovou dcerou naproti tomu jest Kleistův výmysl, jímž konflikt rodinný

patrně měl být stupňován a komplikován, ježto k nenávisti mísilo se přátelství. Historicky doložen byl též další vůdčí motiv, totiž způsob smrti Roberta Guiskarda, jenž byl zasažen nakažlivou nemocí. Ale i tu Kleist upravoval si dějinné podání dle svého, kombinoval totiž dobyvatelovu smrt přímo s obléháním města, čímž, jak se domnívám, přiblížil se známým příběhům z válečnictví: za prototyp takových vypravování pokládám Plutarchovu zmínku o Kimonově smrti při obléhání nepřátelské tvrze; u Plutarcha ostatně je naznačen motiv, jejž Kleist s důležitou odchylkou si osvojil, že smrt velitelova má býti vojsku zatajena.

Důležitá ta odchylka jest v tom, že v starořeckém podání měla být zatajena hrdinova smrt: u Kleista hrdinova nemoc; dále, že u Plutarcha neštěstí je zamlčeno Kimonovou družinou, kdežto u Kleista Guiskard sám to jest, jenž vlastní pohromu skrývá. Ve vojště zuří mor; vůdce sám jest nakažen, ale nepřiznává se: toť nejstručnější udání obsahu. Prvé verše mluví „lid"; dvě Kleistovy poznámky zdají se naznačovati, že zamýšlel hru intrik: onen modifikovaný chor na počátku, tyto diplomatické a rodinné konflikty staly se východisky většiny výkladů a pokusů o vypravování postupu děje v partiích nedochovaných. Ale východiska nejsou šťastně volena. Obsahově nejdůležitější jest, dle mého soudu, zpráva, že Guiskard se cítí chorým, pak jeho povýšená otázka: já že vypadám, jakobych měl mor?, posléze nedobrovolné přiznání, že je přece nemocen a hrůzný popis, působící jako proroctví o Guiskardově osudu (v. 511 nn.): „Ja, in des Sinns entsetzlicher Verwirrung, die ihn zuletzt befällt, sieht man ihn scheusslich die Zähne gegen Gott und Menschen fletschen, dem Freund, dem Bruder, Vater, Mutter, Kindern, der Braut selbst, die ihm naht, entgegenwütend." Dovedu si odmyslit kterýkoli z ostatních stkvělých poetických motivů fragmentu: napiatý poměr Abelardův k strýci a bratranci, nebo dětinnou důvěru lidu k domnělému záchranci, nebo dojímavou lásku Heleninu k otci: ideová náplň a břitká charakteristika by tím jistě utrpěly, základní námět však by zůstal neporušen, neboť tento námět naznačen je slovy, že Guiskard je „ovanut dechem moru". A že se zaplétá

do nové viny, smlouvaje se se zrádci v Cařihradě, a že již před třiceti lety dopustil se zločinu na Abelardovi, a že teď v tísni okamžiku patrně má být zatlačen do konfliktu s milovanou dcerou: to jsou sice důležité motivy, jimiž akce dramatická jest poháněna ku předu, jimiž je získáno komplikované dějové pozadí a položen základ k trpkým rozporům duševním — ale co znamená staré nebo nové provinění vůči nemilosrdnému faktu, že Guiskarda stihla nákaza; co záleží na boji o nejvyšší pozemské statky jako právo a trůn a na zápasu s lidskou mocí, když tě běží o nadlidské zápolení s nelidským protivníkem. S tím větší účastí sledujeme děj, že básník pointujícím a koncentrujícím způsobem dovedl vyhrotiti situaci tak, že Guiskard nehrá jen o svůj jednotlivý život, nýbrž o bytí celého svého vojska: podaří-li se mu ještě na několik hodin oddálit svou smrt, stane se pánem Cařihradu a jeho vojsko bude zachráněno od strastí dlouhého obléhání.

Představou nemoci, popisem jejích hrůz a nebezpečenství, udán jest děj fragmentu. „Lid“, kmet Armin, normanský vojín, císařovna Helena, soupeři Robert a Abelard, vévoda sám a posléz i vévodkyně, všichni se nákazy bojí či pohrdají jí, jejich myšlenky platí neustále témuž předmětu: moru. Dobrá čtvrtina veršů zabývá se přímo otázkou, je-li vévoda již zastižen nemocí. Nemilosrdně důsledná gradace vede od prvých neurčitých domněnek přes peripetie a pochyby až k naprosté určitosti, a náhodným ukončením fragmentu tato linie jistě nedostoupila vrcholu. Hned v řeči lidu, jíž tragedie jest zahájena, popisuje se všeobecné nebezpečenství a vyslovuje se hrozivá předtucha: „Auch ihn ereilt, den Furchtlos-Trotzenden, zuletzt das Scheusal noch, und er erobert, wenn er nicht weicht, an jener Kaiserstadt sich nichts, als einen prächt'gen Leichenstein!“ Pod nádherným náhrobkem prý budou tlíti jeho kosti, jež personifikovanou kletbou budou jednou vyhrabány z půdy. Tato obava se zrodila spíš z útrap okamžiku nežli ze skutečného pozorování, v druhém výstupu se mluví jen o všeobecném hoři a nikdo si netroufá pochybovat o zdraví velitelově. Teprve Helenina dobře míněná útěcha znovu zplodí podezření: připomene lidu, že neohrožený otec po tři noci se zdržoval venku, kde zuřila nákaza a že proti ní

účinně bojoval: ký tedy div, že teď po tolika trampotách potřebuje občerstvujícího spánku. Ale již není časně z rána, nikdy ještě nepozorovalo vojsko, že by Guiskard bažil po odpočinku, a Helenina vytáčka, že v stanu slyší jeho kroky, kdyžtě přec právě před tím mluvila o tvrdém jeho spánku, přispívá jen k tomu, by zmatek vzrůstal. V páté scéně ovane nás sevřený vzduch jakoby v teskné síni nemocniční; ztlumeným hlasem a se zbledlým rtem pokyne normanský vojín dvěma soudruhům, a když se ho ptají, proč vypadá tak vzrušeně, odpoví s rozčilením člověka, jenž něco skrývá a jest při tom dopaden: vy jste se zbláznili. Vypravuje zprvu v temných narážkách, že v Guiskardovu stanu v noční chvíli bylo slyšet steny, vzdechy, nářky, jakoby chorý lev duši vydechoval; pak prý pobíhali sem a tam: vévodovi příbuzní byli přivoláni, posléze však dostavil se prý zakuklený lékař. Slovo to působí zdrcujícím dojmem. Ale krajní domněnku vysloví teprve jeden z vojínů otázkou, je-li Guiskard nemocen či dokonce nakažen. Jakoby hlasité přiznání působilo zhoubně, zavírá mu kmet ústa a Norman, jenž byl očitým svědkem nočních výjevů, ani teď ještě si netroufá mluvit bez obalu. Následuje hádka obou princů Roberta a Abelarda, jíž pozornost čekajícího vojska na chvíli jest odvedena od vlastního předmětu obav; ale brzy strach tím silněji propukne. Robert, vratký syn silného Guiskarda, oboří se na lid a chce jej odehnati, kdežto diplomatický Abelard používá této příležitosti, aby získal přízeň poddaných na úkor Guiskardova syna; kmet sám však se rozhodne pro věrnost k vévodovu synovi. Tím spor vyřízen není. Robert neopatrně se zmíní o vážné záležitosti, jež prý otce na hodinu zdržuje v stanu, a bezohledný ctižádostivec Abelard pro tuto taktickou chybu svého bratrance oboří se naň: proč zatajuješ pravdu? A obrátiv se k lidu, konstatuje suše: Guiskard se cítí chorým, a na otázku, je-li to snad mor, odpoví konejšivě a tím jen dvojnásob dráždivě: to nikoli, což ihned registruje: toho se neobávám, a znovu dá podnět k trudným domněnkám: ‚ačkoli lékař vyslovuje obavu, že ano‘. Proklínaje zrádce, odchází Robert do stanu; přenechává lid bezměrnému zděšení a zhoubnému vlivu Abelardovu. Zcela bez záchrany jest vojsko ztraceno, je-li pravdiva zhoubná zpráva o vůdcově

chorobě. Abelard ještě jednou konvenčně zapře, připouští pak, že ani lékař ani rodina se neoddávají klamným nadějím, jen postižený sám ještě nevěří, vždyť není jiného jistého symptomu vyjma rychlou smrt; ale ani umíraje prý se k bolesti nepřizná. Vypočítávají se příznaky nemoci: Guiskard se cítil tak sláb, že shroucen na koberci nebyl s to zvednout ruku; má tak rozpálené vnitřnosti, že se směje, pokouší-li se kdo zjednati mu ochlazení; je týrán takovou žízní, že ani Dardanely by jí neuhasily. Ale stále slídivě se dívá jak číhající tigr na cimbuří obléhaného města, a ježto právě se odhodlal k společné akci s dvěma řeckými knížaty, jíž až dosud povrhoval, ještě do večera nařídí, aby vojsko se hotovilo k novému útoku na pevnost.

Dotud o nemoci či o zdraví titulního hrdiny byla řeč jen v dramaticky pohnutém vypravování. Teď má se vojsko na vlastní oči přesvědčit, kde je pravda. Robert ohlašuje Guiskardův příchod, ale Abelard nevěří, přísahaje, že Guiskarda opustil ležícího v hrozných mdlobách. Vzníceným popisem hocha, jenž s pahorku se dívá do stanu, připravuje se vstup vytouženého vévody, jemuž posléze zaburácí vstříc triumfální jásot, když objeví se před lidem v nezlomené síle; ostře pokárá prostořekého synovce, s nímž si prý ještě promluví; důstojně osloví lid a jeho mluvčího,a tím se důvěra bleskurychle zase dostaví. Kmet Armin vykládá, že jásali proto tak nadšeně, že šílená zpráva o Guiskardově onemocnění ukázala se nesprávnou, a Guiskard se smíchem odmítne podezření:

Vom Pesthauch angeweht! Ihr seid wohl toll, ihr!
Ob ich wie einer ausseh', der die Pest hat?
Der ich in Lebensfüll' hier vor euch stehe?
Der seiner Glieder jegliches beherrscht?
Dess' reine Stimme aus der freien Brust,
Gleich dem Geläut der Glocken, euch umhallt?
Das lässt der Angesteckte bleiben, das!
Ihr wollt mich, traun! mich Blühenden, doch nicht
Hinschleppen zu den Faulenden aufs Feld?
Ei, was zum Henker, nein! Ich wehre mich. —
Im Lager hier kriegt ihr mich nicht ins Grab:
In Stambul halt' ich still, und eher nicht!

Bezstarostnou vévodovou řečí vrátí se lidu čerstvý život a spolu dostaví se přání, by vůdce byl stejně nesmrtelný jako jeho skutky. Guiskard připouští, že je mu méně volno než jindy, to však prý není z nákazy ani ze slabosti,

nýbrž jen proto, že si příliš bral k srdci starost o trpící vojsko; nemoci prý vůbec nepoznal: a kdyby to byl mor, na jeho kostech by se do choroby uhlodal! Nedbá rady, aby starost o nemocné přenechával raději ostatním, pokládá se za zajištěna vůči nákaze: „es hat damit sein eigenes Bewenden“. Vyzývá starce, by přednesl přání vojska, ale co nejstručněji, ježto prý ho práce volá nazpět do stanu. Sotva že kmet pronesl několik slov, ohlíží se Guiskard a za nastalé trapné přestávky je nucen usednouti, a zatím co jeho příbuzní se láskyplně o něj starají, nemůže ze sebe vypraviti než pohnutý dík dceři: „mé milé dítě!“ Episoda nebyla nepozorována; po ní pokračuje mluvčí lidu ve své řeči, podává strhující popis hrůzné nemoci, jež se v cestu staví ženichovi bohyně vítězství: sic Guiskard sám prý, jak alespoň tvrdí, není dotčen, ale lid jest otráven a neschopen dalšího odporu. Nadarmo se kdokoli brání, neboť kdo morem ovanut, padá bez záchrany v hrob; nežli ho smrt vysvobodí, také zdraví jeho ducha prý jest porušeno a nemocný na těle se stává obětí divokého šílenství, jímž zmaten musí slepě zuřit proti svým nejdražším bližním. Za tohoto líčení klesá vévodkyně na ňadra své dcery a když Guiskard pomalu se ohlédne, odvedou ji do stanu, načež prosba kmeta a lidu vyvrcholí výkřikem, by Guiskard nenechal jim bídně zahynouti, nýbrž přivedl je zpátky, zpátky v jejich vlast. Tím se fragment končí.

Z obsahu vyplývá s naprostou určitostí: Ve vojště vypukla zlá nákaza. Vojevůdce sám je jí zasažen. Zatajuje svou nemoc. Tato nemoc působí nepřetržitě. Vyvolala, krátce před jeho vystoupením na scénu, záchvat uvnitř stanu, před tím v noci rovněž záchvat ve stanu; zatím co mluví se starcem, dovede nemocný svou bolest zcela potlačiti anebo je jí na krátkou dobu skutečně prost; dojde však k mírnějšímu záchvatu, jehož skrývat nelze: ten ho sic nepřipraví o dar slova, nutí ho však, by usedl a pomalu a mírně se choval. Dále: u některých nemocných přivodí tělesná choroba též zmatení představ, změní se tedy v utrpení duševní a s ním se pojí k stupňovaným bolestem. Takřka zajištěno je též, že v pozdějších partiích Guiskardova nemoc byla by nabyla větších dimensí: o tom přesvědčuje neustálá gradace, jež v dochovaném zlomku na scéně

nedospěla ještě dál než k záchvatu nepatrné dojímavé mdloby. Tím by se Kleist nebyl mohl spokojiti: nejen proto, že nemoc, kterou líčí tak strašlivými slovy, nemůže najednou se zastaviti, nýbrž i z toho důvodu, že básník nebyl z těch, kdož by se zalekli čehokoli, a byť to byla krajní hrůza. To není jen domněnka, opírající se o znalost ostatních jeho děl: nýbrž básník sám to dosvědčuje dvěma výroky současnými s uveřejněním Guiskarda. Psal totiž v citovaném již listě Collinovi z 24. ledna 1808, srovnávaje „Guiskarda“ s „Penthesileou“: „Der Stoff ist, mit den Leuten zu reden, noch ungeheurer; doch in der Kunst kommt es überall auf die Form an, und alles, was eine Gestalt hat, ist meine Sache.“ A v epigramu nadepsaném „Robert Guiskard, Herzog der Normänner“ a uveřejněném v témž čísle Phöba, kde vyšel fragment tragedie (4, 21), srovnává obě své hry v podobném smyslu: „Nein, das nenn' ich zu arg! Kaum weicht mit der Tollwut die Eine (Penthesilea) weg vom Gerüst, so erscheint der (Guiskard) gar mit Beulen der Pest.“ Obojí výroky jsou ovšem ironické: látka Guiskarda je prý ještě víc ohromující, ovšem: „podle výrazu lidí“, dle mínění publika tedy, jímž už autor Schroffensteinských povrhoval. Zachovaná partie Guiskarda není však více „ungeheuer“ než ty části Penthesiley, jež byly tištěny v časopise, nemluvě ani o celku oné krvavé tragedie vášně, již Kleist persifloval názvem „Hundekomödie“. Patrně má ironický autokritik na mysli celkový obsah svého Guiskarda, o němž se právem smíme domnívati, že byl by zavdal podnět k hrůzným a strašlivým výjevům. V jiném epigramu, otištěném tamtéž a nazvaném „Der Areopagus“ zhušťuje Kleist apologii svého tvoření: „Lasset sein mutiges Herz gewähren! Aus der Verwesung Reiche locket er gern Blumen der Schönheit hervor!“ To jest táž maxima jako přiznání v dopise Collinovi, že v umění rozhoduje forma: byť předmět sám byl sebe odpornější, pravý básník i z říše tlení dovede vykouzliti krásu! Tím není řečeno, že — jak se skoro všeobecně tvrdí — problem Guiskarda byl jen problemem formy a stilu: leda v tom smyslu, že svým pokusem chtěl básník dokázati, že také příšerný sujet, jenž je vylučován od normální esthetiky z říše umění, může být zdolán formou básnickou a dramatickou.

Z obsahu však jest již také jasno, jaký to sujet tanul Kleistovi na mysli. V středu tragického děje měl státi tělesně chorý, jeho nemoc měla být sama motivem tragiky: to jest v Guiskardovi obsahový problem, o nějž se s ním nesdílí takřka žádná jiná moderní tragedie. Také z historie toto thema vzato nebylo, ježto v pramenech nalezl Kleist jen stručné a bezvýznamné zmínky o způsobu Guiskardovy smrti. Tragické pojetí fysické choroby ukazuje zcela jiným směrem. Analysou výroků z let 1802—3 dospěli jsme pravděpodobného výsledku, že již v prvých náčrtcích kusu běželo o soupeření s řeckou tragedií. Kombinujeme-li s tím vůdčí motiv, jejž jsme získali z rozboru zlomku r. 1808, jsme posíleni v parallele „Guiskarda“ s dramatem starověku: neboť idea tělesného utrpení tvořila z hlavních námětů některých attických tragedií, pročež doklady nejzřejmější se zachovaly v Sofokleových „Trachiňankách“ a ve „Filoktetovi“ téhož autora. Onde polobůh Herakles, oděv se v roucho napuštěné krví kentaura Nessa, zde hrdina Filoktet, uštknutý jedovatým hadem a na radu Odysseovu vysazený na pustém ostrovu Lemnu, jsou týráni děsnými bolestmi tělesnými, a vzlyky, nářky, skřeky dávají průchodu svým útrapám, svíjejíce se v křečích a trhajíce asi nervstvo posluchačů. Attická tragedie měla pro znázorňování tělesných útrap na scéně ustálenou tradici, a její detaily lékařsko-literární byly tytéž, jichž Kleist užil v „Guiskardovi“. Již stará tragedie užívala představy křečovitého záchvatu, jenž, vyzuře se, trpícímu dovoluje, by účastnil se děje i dialogu. Fysický bol se tudíž přerušuje jednak přestávkami, v nichž hrdina cítí a jedná docela normálně, jednak spánkem, jenž mu dodává nových sil. V „Guiskardovi“ napřed epicky se podává zpráva o hrdinově chorobě: stejně v „Trachiňankách“, podobně ve „Filoktetovi“; pak vystoupí zdánlivě zdráv: jako Filoktetes; na scéně je zastižen bolestí: jako Filoktetes, jako Herakles; pokouší se skrývat, že trpí: jako Filoktetes; na chvíli zdolá bolest: jako Herakles; mluví se o tom, že fysické strádání přechází v šílenství, tak jako Herakles v záchvatu zuřivosti roztříštil posla o skálu, jako Filokteta se zmocnila ἱερὰ νοῦσος. Nemoc, již líčí Sofokles ve „Filoktetovi“, je medicinskou nemožností; neníť otravy, jež

by trvala po dlouhá léta, projevujíc se v chronických křečích a mdlobách s nimi spojených: básník nečerpal z vlastního pozorování, nýbrž z literární tradice. Stejně u Kleista: dissimulovat morovou infekci, toť rovněž holá nemožnost. Ale kdežto řecký básník opíral se patrně jen o několik málo literárních vzorů, mohl moderní poeta čerpati poučení též z theoretické diskusse, jež byla vyvolána tragediemi o tělesném utrpení.

Otázka, zda fysická bolest se hodí za ideu tragedie, byla aktuálním problemem v esthetice osmnáctého století. Anglický ethik, slavný národní hospodář Adam Smith, odpověděl ve své „Theory of Moral Sentiments" naprostým záporem; Lessingův „Laokoon" protestoval sice proti Smithovu rozhodnutí, ale radil přec, aby moderní básníci raději se nepouštěli do riskantního pokusu obnovovati thema staré tragedie; Herder v prvé sbírce svých „Kritische Wälder" vrátil se zcela bezpodmínečně k rigorosnímu stanovisku anglického kritika a dekretoval: „Schlechthin kann der körperliche Schmerz keine Hauptidee eines Trauerspiels sein." Německá dramatická praxe 18. století vykazuje jediný pokus o to, aby fysická bolest byla povýšena na tragický motiv, a básník tohoto experimentu, Gerstenberg totiž, stal se právě svým „Ugolinem" předchůdcem Kleistova projektu, jenž byl míněn jakožto protest proti onomu Herderovu „Schlechthin", proti Lessingově radě k opatrnosti, zkrátka proti theoriím a theoretikům: s tohoto hlediska dívám se na Kleistův plán; zařazuji jej skutečně do historického vývoje, čili, abych mluvil s ním, pojímám jej za „článek lidských vynálezů" a chápu, že se mu přetvořoval jeho literární projekt v jakýsi úžasný objev, na nějž pohlížel s hrdostí a s útrapami objevitele.

Ještě třetí Sofokleovo drama oplodnilo Kleistovu obraznost: v „Oidipu králi" nejen že poznal prototyp dramatu, jednajícího o nákaze morové a o lidu, jenž se utíká před nebezpečenstvím k svému vladaři o pomoc (prototypem epickým je prvý zpěv Iliady); nejen že z téže tragedie (a to patrně z překladu Stolbergova) některé obraty se přesunuly do „Guiskarda", nýbrž i komposice onoho pravzoru dramatu analytického vykazuje obdoby s Klei-

stovým pokusem. Sofokleův lid se obrací na Oidipa v mylném domnění, že od něho může býti spasen, kdežto ve skutečnosti král je nevědomým původcem neštěstí: Kleistův lid se obrací na domnělého záchrance v naději, že je zdráv, kdežto právě se stal obětí nákazy. U řeckého tragika tedy zachrance sám je zhoubcem — u moderního dramatika lékař sám je nemocen: i v tomto ohledu pozorujeme stupňování a variaci antického motivu; i tážeme se znovu: kde jest tu místo pro tradici Shakespeareovskou? Ovšem, forma Guiskarda má svým střídáním pathosu s drastičností nespornou podobnost s Shakespeareovou formou; Kleistův „lid" je vskutku jakousi synthesou antického choru s shakespeareovským davem: ale pojímati celou tragedii za synthesu antiky a Shakespearea, vykládati myšlenkovou koncepci a obtížnost provedení z marné snahy o spojení živlů antických a moderních — to jest, podle mého mínění, buď omyl anebo fráse, jež nenabývá přesvědčivosti tím, že se v různých variacích stále opakuje.

Vyšed ze závodění s řeckou tragedií, jest Guiskard svou podstatou nicméně neantický, ba protiantický: ale duch, jenž jej staví do této antithese, není duch poesie Shakespeareovy, není vůbec inspirován žádným vzorem ani literární analogií: nýbrž jest to podstata Kleistova myšlení, je to jeho ryze osobní vlastnictví. Guiskard, ač chor, není přece „trpícím hrdinou" v tom smyslu jako heroové antičtí. Klesá pod tíhou bolesti, ale klesnout nechce. V táboře nenechá se přemoci, předstírá, jak by kvetl v svěžím zdraví, opíjí se zvukem čistého svého hlasu, je hrd na svoji tělesnou sílu: „und wär's die Pest auch, an diesen Knochen nagt sie selbst sich krank". Tak nemluvil žádný z dřívějších trpitelů, již naopak, ve chvílích skleslosti, sami přivolávali osvobozující smrt; tak se také v 18. století theoretikové nedívali na nemocné hrdiny, leda snad Herder naznačoval z daleka cosi, co by se dalo srovnat s Guiskardovým odhodláním, jenže Herderova laskavá humanita Kleistem byla stupňována v grandiosní heroismus. Toť cosi jako apotheosa a spolu překonání onoho titanismu, jehož mluvčím byl Prometheus mladého Goetha: ale chtěl-li Sturm und Drang své polobohy povznésti po bok Olympským, zůstává mythicky pojatý Guiskard zde

na zemi a chce ještě víc: povalen smrtelnou nemocí, neztrácí odvahy, nýbrž praví: ne; ještě ne; já nezemru; je mi ještě vykonati velký čin — a vzpírá se proti hrozícímu nebezpečenství a je silný dost, by zuřivého nepřítele aspoň na určitou dobu zdolal a byl pánem svého vlastního bytí. Táži se: zda takovýto „objev“ nestál za to, by Kleist se za ním jako za fantomem hnal, svůj život, zdraví a všechno dávaje v sázku? Zda není to důstojný „lidský vynález“ a zda ten, jenž zápolí o jeho uměleckou realisaci, není plně oprávněn, by mluvil o něm hyperbolickou mluvou vítěze či poraženého? A v tom tkví zcela jedinečná zásluha Kleistovy, dle mého mínění, naprosto s ničím nesrovnatelné básně, že se mu podařilo do zdánlivě nedramatické ideje tělesné choroby vložiti prvek konfliktu a tím tragedii samotnu. Theoretikové staršího i nejnovějšího data nasbírali mnoho závažných důvodů svého tvrzení, že fysická bolest není dosti důstojný námět tragický, že jest to příliš exceptionální příhoda, kdežto pravé drama má se držeti všeobecně platných myšlenek: proti tomu nutno zdůraznit, že z antických tragedií, zvláště z „Filokteta“, přes Herderův a jiných protest, nedá se oddisputovati tělesná útrapa jakožto jedna z hlavních vzpruh dramatické akce (ne jediná ovšem); za druhé a hlavně však, že Kleist a, pokud vidím, mimo něj žádný básník starověku či novověku, passivnost těla dovedl doplniti nejvyšší aktivností, totiž odporem proti fysickým zákonům fysické smrti a tím z výjimečného, snad pathologického námětu vyřešiti thema, nad něž není lidštějšího: thema boje života proti smrti. O čemsi takovém se jeho předchůdcům v dramatické praxi ani theoretickým odpůrcům obdobných tragických motivů nezdálo.

Vždyť nejde o nic menšího nežli o boj s osudem. Abelard to nepokrytě praví: Guiskardův duch přemůže sebe sám i sudbu svoji. Rekapituluji situaci dramatu: Mocné vojsko obléhá hlavní město východního světa; zda dřív, zda později, hrdina rázu Guiskardova přece triumfovat musí — tak se zdá: a tu se mu vžene do cesty cosi, co není zdůvodněno jeho konáním ani zaviněno jeho povahou, cosi, co je beze smyslu, bez lidskosti — vřítí se mu do cesty osud, slepé fatum, zběsilá náhoda. Tím však octli

jsme se na známé už půdě: stojíme znovu před základním problemem Schroffensteinských. Neboť i do Guiskarda zasahuje slepě zuřící, nelogická, nelidská sudba místo tragiky, jež by vyplývala z charakterů. Ale člověk — a tím jest udán základní rozdíl proti prvému Kleistovu dílu — člověk není bezradný, nenechá sebou zmítati semo tam: nýbrž pokusí se o hrdinský odboj, nesměšují se tu náhoda, lež a nedůvěra — nýbrž proklamuje se kategorický imperativ vůle, jež se neleká extremu, jež volá nebojácně: chci nemožné! Místo tragické frašky — tragedie; místo mdloby, přiznávané hned s počátku — katastrofa, jež nadejde teprve pak, když vší mocí byl činěn pokus, by byla odvrácena. Tak náleží tedy, dle mého pojetí, Guiskard k Schroffensteinským jako plus patří k minus, nebo, bych applikoval jiný pozdější Kleistův výraz, jako polem podmíněn jest protipol. Ale tím zároveň určuji, jaká prvořadá důležitost náleží Guiskardovi se stanoviska básníkova vývoje. Kleist svým heroickým pokusem se oprošťuje od rozkladné doktriny romantické, od slabošského pojetí osudu, od pessimistických výkladů a omluv lidského života dle jakéhosi laxního „laisser aller“: pojímám Guiskarda za dílo, jímž někdejší ironický fatalista se přiznává k hluboce tragické koncepci světa; za překonání skepse; za vyléčení z romantického pohrávání si s motivem náhody: Neboť ač i zde náhoda je základním motivem, ač i zde cosi příšerného ovládá svět, ta záhadná mocnost již se nešklebí, nýbrž rdousí, neškádlí, nýbrž zabíjí, nehraje si na slepou bábu, jako v oné sluji z posledního aktu Schroffensteinských, nýbrž rozvírá lidem do široka jejich oči, aby hleděli záhubě statečně a mužně tváří v tvář. Subjektivisticky chápaný Kant, příliš dobře pochopený „William Lovell“ náleží minulosti: Kleist nalezl sám sebe, tak jako ve svých prvých dopisech, tak v této grandiosní tragedii pouští se v zápas proti osudu.

Guiskardův zápas neobrací se jen proti vnějšímu světu a také ne jen proti abstraktnímu pomyslu jako lest náhody či fatum, nejen proti moru zuřícímu vůkol v ležení, nýbrž proti nemoci vlastního těla, proti vlastním údům. Tak bez síly se cítil, že ani s pomocí Gigantů nebyl by rukou pohnul, a přece se nutí tvářiti se jakoby byl zdráv: „doch sein Geist

bezwingt sich selbst!" Jeho duch to je, jenž se vzepře, duch, jenž chce překonati tělo. Zdá se, že důsledný dualista Kleist zamýšlel líčiti boj mezi duší a hmotou, oslaviti volného živoucího ducha v jeho odvaze a revoltě, jež odváží se vzepříti tupým podmínkám fysického bytí. Již ve Schroffensteinských byla obdobná situace, kdy Sylvestr vlastní silou, svým „vědomím", duchem, jenž se vrací „se silou heroa", zotavuje se ze své těžké mdloby (v. 885): „mein Leib ist doch an allem schuld", tak by se mohl přiznati též Guiskard.

Je zbytečno se ptát, jak asi byl by se děj fragmentu vyvíjel dále. Jisto jest jen, že Guiskard měl podlehnout, je takřka jisto, že by výjevy byly bývaly „ungeheuer" ve smyslu dopisu Collinovi, rivalisujíce v znázorňování útrap a bezmocnosti s řeckými tragediemi; jisto je též, ježto Kleist sám to v poznámce naznačuje, že by ostatní motivy, jako strategicko-diplomatické zájmy a konflikt rodinný, byly postupovaly: a není pochyby, že byl by se i nadále osvědčil Kleist tím, jímž nám ho ukazuje začátek kusu, totiž velkým mistrem karakteristiky.

P o z n á m k a.

Nepodávám rozboru vnější formy „Guiskarda", ježto jazyk, tropy, metrika fragmentu mají na sobě známky pozdějšího básníkova vývoje z let asi 1806—8. — Obsah Kleistova „Leopold von Oesterreich", v jehož 1. scéně ostatně rovněž náhoda hrála rozhodující úlohu: u W i l b r a n d t a, p. 153. — W i e l a n d o Kleistovi: u B ü l o w a, p. 32 nn. (dle časopisu „Orpheus" z r. 1824, seš. 3.; pak častěji); passus, v němž citován Wielandův dopis, adressovaný Kleistovi, otištěn na př. M i n d e - P o u e t e m: 5, 470. Proti obyčejnému čtení „wenn der ganze Kaukasus und Alles auf Sie drückte" cituje Erich S c h m i d t 2, 457: „. . . der ganze Kaukasus und Atlas . . .", kteréžto znění (srv. též M e y e r - B e n f e y 1, 187) jest asi správné. — Historický pramen „Guiskarda": F u n k ů v (anonymní) článek „Robert Guiscard, Herzog von Apulien und Calabrien" v S c h i l l e r o v ý c h „Horen" 9, 1797, Stück 1—3; jinou předlohu srovnává J. M i n o r v Euphorionu 1, 563 nn. — Zamýšlel Kleist r. 1808 fragment dokončiti? srv. Erich S c h m i d t 1, 162; jinak O. B r a h m (1911), p. 124. — Úvahy „Guiskarda" se týkající kompilovány v kodaňské dissertaci E. K a p e r a z r. 1908. — Odmítám všechny dosavadní výklady problemu (filologické zdůvodnění a detailní rozvedení mého stanoviska v „Guiskardproblem" z r. 1912): K. R ö s s l e r konstruuje v Preussische Jahrbücher 65, 1890, 485 nn. pokračování fragmentu dle literárních reminiscencí; že běží o stilistický problem, traduje se od W i l b r a n d t a a B r a h m a až dodnes; W u k a d i n o v i ć (Kleiststudien, p. 84 nn.) rekonstruuje „Guiskarda" dle „Penthesiley"; (směrodatný byl mi jeho výklad Wielandových slov); S. R a h m e r (H. v. Kleist als Mensch und Dichter, p. 223 nn.) vidí

v Kleistově díle předchůdce hudebního dramatu wagnerovského (srv. Liter. Echo 12, 1910, 1447); Meyer-Benfey 1, 586 nn., žasne nad „novou formou dramatu", jež měla býti založena zachováním jednoty časové a místní bez rozdělení na akty. — K otázce po možnosti tragického motivu tělesného utrpení: krásný, ale s hebbelovskou jednostranností argumentující rozbor S. Lublinského v Nation 20, 1902/3, 490 nn. — Diskussi Lessingova „Laokoonta" applikuje letmo na „Guiskarda" W. Herzog, p. 233 n. — K rozboru řeckých tragedií srv.: K. Kiefer, Körperlicher Schmerz und Tod auf der attischen Bühne, Heidelberg 1909. — Analogie k Sylvestrově mdlobě: Gaudig, p. 100. — O provozování Kleistova fragmentu: K. Birk, Robert Guiskard. Ein Beitrag zur Inszenierung des Fragmentes, v Praze 1911.

Že Kleist slovem „Erfindung", jehož (5, 300) užívá o svém projektu, mínil motiv a ideu své tragedie (a nikoli její stil či formu), je v souhlase se zvláštním jeho užíváním toho slova; ve svém pozdějším článku (4, 147) „Erfindung" nějaké básně staví v ostrý kontrast proti její formě: „Wie rührend ist die Erfindung in manchem Gedicht: nur durch Sprache, Bilder und Wendungen ... entstellt ..." Srv. též 4, 146 „um uns in der Erfindung, diesem Spiel der Seligen, zu versuchen" a zvl. 5, 430 „(das Käthchen von Heilbronn) war von Anfang herein eine ganz treffliche Erfindung" (= báseň, dílo, invence).

VII.

Amphitryon.

Byť básník „Roberta Guiskarda“ byl v podstatě duch moderní a neantický, v jedné věci se přibližoval starým Řekům: také jeho poesie byla podněcována agonem, závoděním, a ctižádost ho hnala, by si volil vždy nové vzory, nad něž chtěl se povznést. Rodina Schroffensteinská stála ve znamení Shakespearea, Robert Guiskard měl překonati tragedii Sofokleovskou, a tak se mladý básník hned svými prvými díly hleděl vypořádati s dvěma nejmocnějšími literárními směry své doby, postavit se po bok dvěma mistrům dramatu. Třetí velká báseň, jež vznikla teprve po delší přestávce, již ve svém názvu naznačuje, že zájem autorův platí třetímu, neméně mohutnému proudu tehdejšího písemnictví a že ani jím se nechce nechat trpně strhnouti, nýbrž že touží v závodění s cizí silou uhájiti a posilniti svou individualitu: „Amphitryon“ totiž má podtitul „Ein Lustspiel nach Molière“, po anglické a řecké poesii dochází na francouzský klassicismus. Corneillovské pathos zůstalo Kleistovi cizí; Racine, k němuž německá poesie i po protiklassicistických verdiktech „Hamburské dramaturgie“ měla blíž, také u Kleista působil v nejednom směru, zvláště jistou svou tragickou epigramatičností; uctívaným mistrem karakteristiky mu však zůstal klassik francouzské veselohry, Molière, ba žádný jiný gallský duch, vedle Rousseaua, naň nepůsobil stejně trvale a hluboce. Kleistovy znalosti francouzské literatury neomezovaly se na obvyklou školskou lektyru, nýbrž byly doplňovány svědomitým a rozvětveným studiem.

Vždyť se tvrdilo o žáku Catelovu, že ovládá francouzštinu líp než svůj jazyk mateřský, vždyť prvé dvě jeho cesty do Paříže, 1801 a 1803, nemohly zůstati bez utvářejícího vlivu na jeho duševní svět. A právě po návratu z katastrofální své pouti za ideálem tragedie a po vyhojení z mohučské horečky, krátce před tím, než byl odsouzen k třetímu, nedobrovolnému pobytu ve Francii, zabýval se Kleist intensivně francouzským písemnictvím. V Královci, kde koncipoval svého Amfitryona, psal článek „O ponenáhlém zhotovování myšlenek při mluvení" (4, 74 nn.), a není náhodou, že příklady, na nichž demonstroval svoji duchaplnou theorii, volil vesměs z francouzského kulturního života: citoval Mirabeauovu řeč z r. 1789, Lafontaineovu bajku „Les animaux malades de la peste", parafrasoval francouzské pořekadlo, vypravoval anekdotu o Molièreovi; v Královci volně přeložil do blanc versu a svým erotickým představám přiblížil jinou Lafontaineovu bajku, „Les deux pigeons" (4, 16 nn.), jakož vůbec po ztroskotání projektu guiskardovského oklikou přes cizí literaturu, zdá se, přicházel k originální básnické tvorbě a snad proto, dříve než zbásnil svou původní veselohru o rozbitém džbánu, sáhl po Molièreově komedii, aby ji přebásnil a přemyslil.

Jistý molièreovský rys nalézám nejen v díle, nýbrž i v životě Kleistově. Ono tak zvláštní ukončení ženichova poměru k Vilemíně von Zenge zdá se mi míti paralelu: v Molièreovu „Misanthropu", jenž, soudě dle Kleistovy tvorby pozdější, byl mu jistě dobře v paměti. Neboť čeho žádal Kleist na své nevěstě? Aby mu přinesla oběť: aby se zřekla společnosti a šla za ním do švýcarské samoty; ujišťoval ji sice zprvu (5, 263), že odepře-li ho uposlechnout, jeho láska tím neutrpí; ale že to nebylo míněno zcela upřímně, o tom přesvědčuje celý dopis z 2. prosince 1801: nemá-li pochybovat o náklonnosti její, musí míti slib, že půjde s ním, toť teprve byl by důkaz její lásky. Je mi, jakoby mi z milencova dopisu zněla slova Alcestova k Célimeně (V 7): „Je veux oublier vos forfaits" (i Kleist milostivě chce „Deinen letzten Brief vergessen" 5, 266; srv. Molière: „vous pouvez réparer le mal de vos écrits"). „. . pourvu que votre coeur veuille donner les mains au

dessein que j'ai fait de fuir tous les humains et que dans mon désert, où j'ai fait voeu de vivre, vous soyez, sans tarder, résolue à me suivre" (Kleist 5, 267: „alles ist vergessen, wenn Du Dich noch mit Fröhlichkeit und Heiterkeit entschliessen kannst"). Jistě tu životní okolnosti, Vilemínino zdráhání a p., utvořily situaci náhodně obdobnou oné, v níž se ocitl Molièreův misanthrop: ale Kleist, tehdy sám nepřítel lidí, jednal, sobě nepovědom, tak, jak viděl jednati typického samotáře u milovaného básníka, neboť podobnost povahy mezi ním a Alcestem byla více nežli nahodilá.

Amfitryon je z nejspornějších Kleistových básní, jak co do ceny, tak i co do intencí autorových a výkladu detailního. Kdežto o prvých redakcích Guiskarda máme zprávy jen z dopisů, nemluví Kleistova korespondence o molièreovské veselohře než až po jejím ukončení; kdežto básník Schroffensteinských ještě se hrozil pomyšlení, že by měl psát knihy za peníze (5, 261), netýkají se zmínky o Amfitryonovi ničeho jiného nežli jeho finančního zužitkování. Bližší data, kdy se seznámil se sujetem a kdy se odhodlal jej zpracovati, jsou neznáma; snad se o Molièrea prakticky básnicky začal zajímat ve Švýcarsku pod vlivem přítele Zschokkeho, jenž patrně již tenkráte připravoval své překlady některých veseloher; snad se mu vynořil plán Amfitryona ve Výmaru, kde právě za jeho pobytu Goethův a Wielandův známý J. D. Falk spisoval svou víc objemnou než obsažnou veselohru „Amphitruon" o pěti aktech. Vypracování samotnému věnoval Kleist pravděpodobně počátek svého Královeckého pobytu; koncem srpna r. 1806 zabýval se již dalšími plány tragickými i komickými, Amfitryon byl asi již delší dobu hotov. Prvé zmínky o jeho rukopise datují se však teprve z doby Kleistova francouzského zajetí, kdy po několika marných pokusech, při nichž nápomocni měli býti Wieland a Körner (srv. 5, 361 a 4, 316) podařilo se prostřednictvím Rühlovým prodati manuskript drážďanskému nakladateli Ch. Arnoldovi za 24 louisd'orů, ačkoli Kleist si cenil svou práci třikráte tak vysoko (5, 340); čtvrt roku po té (5, 350) se chlubí, že jeho dílo vyneslo nakladateli šestinásobný obnos kupní ceny, což, zdá se, je velmi optimistický výpočet neobchod-

ního básníkova ducha. Prvotisk Kleistovy veselohry z května 1807 opatřen předmluvou romantického Adama Müllera, a tato náhodná okolnost přispěla k tomu, že Amfitryon se stal zkušebním kamenem pro ty, kdo se táží po vztazích Kleistových k německé romantice.

Veselohrou „dle Molièrea" nazval Kleist své dílo, jež je z části překladem, z části parafrasí, z části originálem. Stejně by se Molièreova veselohra měla nazývati „dle Rotroua a Plauta, Rotrou měl by přidávati označení „dle" Plauta" a Plautus „dle řecké komedie". Stejné slůvko „dle" mělo by se, přísně vzato, vsunouti též do podtitulu Shakespearových her „Zkrocení zlé ženy", „Komedie plná omylů" a j., stejně „dle" starších předloh koncipoval Molière na př. svého „Dona Juana", neboť v těchto případech neběží — jako třeba v Goethově „Ifigenii" — o známé thema naprosto nově zpracované, nýbrž autoři si bezstarostně přisvojovali též situace, nápady a vtipy svých předchůdců. Veliké motivy veseloherní se dědí od antiky až po naše dni; modernisují se a nacionalisují se; „Menaechmové" nebo „Lysistrata" předkládají se různým dobám v různých podobách; „Chlubný vojín" vytváří v Anglii dlouhou tradici, působí na nejgeniálnějšího zástupce komiky, Johna Falstaffa, ožívá v Německu Gryphiovým „Horribilicribrifaxem"; tak i Amfitryon udržel se, neustále obměňován, v světové literatuře, byv posilněn a osvěžen živým zájmem učených humanistů v různých koutech Evropy. Hluboké kořeny však zapustila báj o Amfitryonovi do básnické fantasie proto, že její motiv patří k oněm, jež kolísají na rozhraní mezi tragikou a komikou, svým prvým původem snad náleží oblasti vážného umění a vybízejí dvojatou svou tvářností tu k seriosnímu, tu k humornému zpracování, svůdně působíce zvlášť na takové duchy, kteří rádi spojují různorodé prvky v dvojznačné, dvojsmyslné, jinotajné produkty. Čítám sem na př. povídky „o spícím sedlákovi", jež, skrývajíce v sobě od počátku vážný smysl, vedly jednak k rozpustilým renaissančním šprýmům o opilcích a čtverácích, jednak k hlubokomyslným paralelám mezi životem a snem. Čítám sem dále onu kategorii, do níž spadá právě thema amfitryonské, totiž široce rozvětvenou tradici motivů, t. zv. dvojníkovských: v staré literatuře je represento-

vána fabulí o blížencích náhodně si podobných k nerozeznání a mythem o bohu, jenž na se úmyslně vezme tvářnost smrtelníka — toť speciálně motiv amfitryonský; v novější době k těmto stereotypním námětům přistupuje zájem psychologů a pathologů, dokumentovaný na př. tvorbou E. T. A. Hoffmanna i romány Dostojevského. Onen starší typus má vždy silně komický ráz, kdežto u moderních autorů nastupuje úděs romantický a bezútěšnost medicinského pozorování. Kleist vešel ve styk s oběma těmi směry, jeho Amfitryon však v tomto psychologickém problemu zděděném zůstává věren spíš tradici komické a řeší bolestné záhady moderní duše na jiném podkladě, jenž literárními předlohami sotva vůbec byl určen; moderní psychologií dvojníka se zabýval až později.

Mythus o Amfitryonovi jest mythem na oslavu Herakleovu — vstupujeme tedy po Guiskardovi znovu v okruh attických tragedií, čerpajících námět z velkých pověstí dorských —, jest to báj o božském původu velkého hrdiny, náležící mezi typická vypravování o nadpřirozeném zrození heroa: mezi ony krásné příběhy, jichž stopa se zachovala ještě v monotheistickém náboženství, na př. v historii Mojžíšova zrození a, zvlášť zřejmě, v novozákonném mythu o neposkvrněném početí Kristovy matky. Bohorovnému Herakleovi, synu thebského krále Amfitryona a jeho manželky Alkmeny, přibásněn za pravého otce nejvyšší bůh, Zeus: sestoupil s Olympu a vplížil se k Alkmeně v podobě jejího chotě a nepoznán jí ve své pravé podstatě — tak jako k jiným smrtelnicím se blížil v podobě býka či labutě či deště —, a podvedený Amfitryon odškodněn jest slibem, že z Diova objetí vzejde bohatýr, převyšující silou ostatní zrozence boží. Toto thema, zpracované snad ve ztracených tragediích Euripida a Sofoklea, přešlo do attické komedie, rovněž ztracené, a odtud do Plautovy „tragicomedia“ Amphitruo, jež kolem r. 200 před Kristem byla v Římě dávána. Tato veselohra, ne zúplna zachovaná, operuje, dle vzoru „Menaechmů“, s dvěma páry dvojníků: Juppiter vystupuje v podobě Amphitruona, jenž bojuje, vzdálen Theb, za svou vlast; bůh Mercurius, jenž zastává též úřad prologa, vezme na

se podobu Amphitruonova sluhy Sosie a pomáhá svému pánovi v nekalém úmyslu, by mohl svésti osamělou Alcumenu. Ze základních situací vyplývá řada záměn, nedorozumění, hrubostí, taškářství a rvaček, a zápletky, v nichž těhotná Alcumena osvědčovala svou věrnost, ukončí se narozením dvojčat, z nichž jedno jest dítě Amphitruonovo, druhé zplozeno Jovišem. Amphitruo smíří se se skutečností, dověděv se od vznešeného soupeře, že jeho nevlastní syn, „nostro quist susceptus semine, suis factis te immortali adficiet gloria“ (v. 1139 n.). Z motivů, jež jsou typické pro další vývoj fabule, jmenuji: noc, v níž Juppiter kochá se láskou smrtelné ženy, na jeho rozkaz se prodloužila nad obvyklou míru; sluha Sosia setká se před palácem, v němž má ohlásiti pánův příchod, s Mercuriem v Sosiově podobě; Amphitruo po sluhovi poslal ženě zlatý pohár v uzavřeném pouzdru, ale pohár ten, aniž pečeť byla rozlomena, z pouzdra zmizel a byl Jovišem dán Alcumeně v dar; Amphitruo octne se tváří v tvář božskému dvojníkovi, jenž osvědčí svou vládu nad hromem a bleskem.

Molièreova trojaktová komedie z r. 1668 pokračuje ve veselé tradici, z níž vymycuje takřka všechny vážnější příměsky. Používajíc staršího francouzského zpracování a podávajíc znamenitý kulturní obrázek z doby krále slunce, dosahuje tato mythická travestie naprosté jednoty stilové a spolu nabývá silné příchuti aktuálnosti. Motivy Plautovy jsou duchaplně doplněny. Mercuriova prologická samomluva změněna ve vtipný dialog s Nocí, jež, zvěděvši o záletném úmyslu nejvyššího boha, svolí, aby se stala „la plus longue des nuits“; Sosiovi přidána za choť Cléanthis, vyplňující, ve smyslu francouzské tradice, též úlohu konfidentky Alcmeniny, a tak proti vznešené trojici Jupiter-Amphitryon-Alcmène postavena je korespondující trojice nižší komiky Mercure-Sosie-Cléanthis, a v této sprostší sféře opakují se ve zmenšené a zhrubené míře erotické zápletky pánů; prostředek poznání pravého stavu věcí je stejný, leda že z Plautovského poháru se stal diamantový šperk. Náboženský ráz ovšem zcela vymizel, a také chvála cudné ženy stlačena na minimum, Alcmène má vůbec pramalou úlohu. Titulnímu hrdinovi zbývá ku konci jen malá útěcha: „chez toi doit naître un fils qui,

sous le nom d'Hercule, remplira de ses faits tout le vaste univers" (III 11). Amphitryon nemá na to co by odpověděl, neboť jest to jen oslazená pilulka, a ironická poznámka sluhova, jíž kus se končí, vystihuje celkovou výslednou náladu: o takových věcech vždy bývá nejlépe býti pěkně zticha. Bohové mají leda svá mythologická jména, ve skutečnosti jsou to velcí páni sedmnáctého století, kteří si stropí bezohledný žert se svými poddanými. Bylo v tom snad hodně krvavé ironie na osobní pokoření, na vlastní manželskou tragikomedii, rozhodně však dovedl Molière podati celou historku nezávadně, ba beze zjevných satirických šlehů a beze vší sentimentality. Přednáší frivolní filosofii svůdnictví tehdejší doby, vystupující v elegantním rouše a libující si v „subtilités" jako distinkce mezi láskou k milenci a láskou k muži (I 3, II 6). Nejzřejměji se projadřuje courtoisie a laskavost svůdcova v poslední scéně, kde Jupiter, pokořiv Amphitryona, mu skládá poklonu: vždyť vlastně prý on, bůh, při tomto dobrodružství měl by býti žárliv, ježto Alcmène je zcela Amphitryonovi oddána; a je prý triumfem manželovým, vidí-li, že ten, kdo ji chce svésti, musí vzíti na se jeho podobu, ba že ani Jupiter nedovedl jí přemoci leč tímto úskokem, takže, co dala jemu, patřilo ve skutečnosti Amphitryonovi. Teď, když dosáhl, po čem toužil, Jovišovi se ovšem krásně a vznešeně mluví: vždyť musí také teď plniti požadavek prologu a „garder le décorum de la divinité". Od prologu až do poslední scény zachovává Molière superiorní úsměv, ni jedinkráte snad nevybočuje z dráhy, již určoval mu dvorský takt a jemný esprit.

Proti Molièreovu celku v sobě uzavřenému je Kleistovo zpracování hned předem v nevýhodě, ježto se skládá z několika heterogenních součástí. Kleist totiž ani nepodal věrné parafrase ani nevytvořil něčeho z brusu nového, nýbrž kombinoval dvojí methodu, překladatelskou a básnickou. Převzal některé partie z tradice komického motivu, přidržuje se Molièrea v postupu scén, v celkovém vnějším ději a v celé řadě situačních vtipů i psychologických detailů; jiné rysy ostřeji vypracoval, maje na očích rovněž francouzskou předlohu, již pointoval svou tvrdou dialektikou a nemilosrdnou důsledností; kromě toho však

přidal nové náměty a úvahy a podložil zděděnou fabuli novým, svým myšlenkovým pojetím. Tak uvízla práce polou cesty, a látka i idea, obsah a forma leckde se rozcházejí, na originálním tvůrci se mstí, že sáhl po cizím produktu: neboť jest příliš výbojný a expansivní, by se spokojil přebásněním a na druhé straně nemá dosti odvahy, by svou fantasii úplně oderval od literární tradice a vytvořil Amfitryona dle vlastní invence. Rozpor, jejž konstatuji v koncepci Kleistovy veselohry, není dán střídáním veselých a vážných scén: Ovšem i zde byl Molière jednotnější, ježto motivu Amfitryonova od scén Sosiových neodlišoval pathosem, jenž by kontrastoval s komikou, nýbrž základní ladění všech výjevů Molièreových bylo veselé, zaznívajíc jednou v uhlazenějších, podruhé v hrubších tonech; Kleist mění ve dvou scénách za sebou jdoucích náladu, po gaminství dochází na lyriku, erotika zatlačena parodií, až v poslední situaci zavládá dissonující směs religiosity a frivolnosti: měřena jednostranným kriteriem klassicismu, zasluhovala by tato stilová různorodost ostrého odsouzení, ale žák Shakespeareův, jenž hned v prvém díle vmísil do tragedie burlesku, nemůže být spravedlivě hodnocen než dle měřítek svých vlastních prací, a ježto v Amfitryonu pestrost náladová byla zamýšlena, ježto tato veselohra je pravou tragikomedií, bylo by zbytečno vytýkati tyto chtěné disharmonie. Rozpor tkví hloub: v tom, že mythologie báje amfitryonské a mythologie Amfitryona Kleistova jsou neslučitelné.

Kleist vynechává Molièreův prolog a začíná výstupem zbabělého sluhy Sosie, jenž v noci, která nemá konce, vrací se do Theb zvěstovat Amfitryonův příchod, a ačkoli za bitvy se schoval do stanu, připravuje si fulminantní poselství o zápasu před Farissou a o Labdakově záhubě: tato jména, geografické i osobní, uvádí Kleist náhradou za jiná, a míním, že nemístné zde jméno Labdakos (tak se jmenoval thebský král, otec Laïův) vyplynulo z reminiscence na okruh pověstí oidipovských. Ve svém fingovaném dialogu, v němž lucerna na zemi postavená zastupuje královnu Alkmenu, jest Sosias vyrušen: Merkurius vystoupí v jeho podobě z paláce, nechce ho vpustit, zbije ho a zakáže mu pokládati se za Sosiu, při čemž se as úmy-

slně paroduje Fichteovo učení o lidském vědomí: „dein Stock kann machen, dass ich nicht mehr bin; doch nicht, dass ich nicht Ich bin, weil ich bin", stěžuje si Sosias (v. 229), podobně, jako i další text se hemží hříčkami, již u Molièrea připravenými, se slovy „já" a „ne-já"; teprve když Lžisosias přesvědčí skutečného sluhu, že zná jeho nejskrytější myšlenky, ba že ví o Amfitryonovu daru, jejž má Alkmeně doručiti, totiž o zlaté skřínce obsahující Labdakův diadem se značkou A, vyrytou do zlata, teprve po tomto důkazu identity ustoupí Sosias, vraceje se k pánovi do ležení. Z paláce vystoupí Alkmene provázena Jovišem v podobě jejího manžela Amfitryona, a milenci se dojatě loučí; domnělý Amfitryon prosí ženu, by zapomněla, že jest jejím chotěm, a viděla v něm pouze milence, dvojsmyslně žádá, by naň pamatovala, až se zas vrátí thebský vojevůdce. Po této scéně, jež, jako předcházející, má přesnou předlohu u Molièrea, následuje, rovněž molièreovsky, její travestie v loučení Merkuria se Sosiovou ženou, jíž Kleist dal ironické jméno Charis, vtipně tak stupňuje komiku francouzské konfidentky. Amfitryon, nevěřící sluhově výpovědi a hrozící mu novým výpraskem, přichází k paláci, aby se sám přesvědčil, jaké čáry to zaslepily Sosiův zrak; setká se s Alkmenou, ale jak velké je jeho zklamání, když místo vřelosti a nadšení slyší jen udivenou otázku, čím to, že přichází tak brzy; dojde k ostré hádce, když manžel, vracející se z válečné výpravy, se dovídá, že prý strávil se svou ženou celou noc; vzrůstá v něm podezření, že byl podveden, Alkmene však si nedá jeho výčitkami zkaliti vnitřního míru, neboť příliš žhavě ještě cítí tělem i duší jeho políbení. Amfitryon odejde, by přivolal svědky a dokázal své alibi, po rozpustilé, kontrastující scéně mezi Sosiou a Charitou vyběhne však Alkmene z domu, jsouc týrána hroznou pochybností, ježto iniciálka Amfitryonova jména na Labdakovu diademu se změnila v písmeno I. Hrůza z tohoto poznání se vzmáhá, když Jupiter, stále ještě v podobě Amfitryonově, ji dvojsmyslně škádlí, že snad nejvyšší bůh sám byl jejím souložníkem; po dlouhém tom dialogu, jenž tvoří osu Kleistovy básně a u Molièrea byl jen z dálky a vnějškově praeformován, následuje zase pendantovitá scéna Charity, obávající se,

že její Sosias snad jest jedním z olympských bohů. Merkuriova úloha není dohrána; podněcuje žárlivost Amfitryona znovu se vracejícího, škádlí sluhu, jenž přivolal vojevůdce, by svědčili. Posléze dojde ke konfrontaci obou Amfitryonů, ale teprve po hostině, k níž hladový Sosias nemá přístupu, před shromážděným thebským lidem ve scéně, kdy Alkmene sama jest na vahách, pro koho se rozhodnouti, a rozhodne se pro boha, kdy také věrní Amfitryonovi stoupenci se přidávají k jeho dvojníku, dokumentuje Jupiter za blesku a hromu svou božskou bytost, usmíří oklamaného manžela vyhlídkou na zrození Herkulovo a ztrácí se v mračných výšinách. Merkur si ještě naposledy schladí žáhu na Sosiovi, vojevůdcové blahopřejí Amfitryonovi, Alkmene nemluví než zvoláním: „Amphitryon!" a posléze vzdechem: „Ach!", jímž hra se končí.

Kleist následuje tedy své předlohy zcela věrně jak co do pořadu scén — výjimky jsou podřadného rázu —, tak co do počtu vystupujících osob, leda že restringuje bezvýznamné postavy vůdců v posledním aktu, přidává naproti tomu tamtéž shakespeareovsko-guiskardovský „lid" a ponechává, což u něho nebývá zvykem, takřka vesměs i jména nezměněna. Důležitou odchylku si dovolil v metru, což bylo ovšem dáno tradicí německého dramatu. Molièreův „Amphitryon" jest rýmován, nikoli však v klassických alexandrinech, nýbrž v libovolně střídavých „vers libres": německé parafrase užívají převážnou většinou nerýmovaných pětistopých jambů, klassického to metra německého dramatu, tak jako Goethe a Schiller pro převody z Voltairea i Racinea, tak jako moderní němečtí tlumočníci z Molièra, místo alexandrinů volí blanc vers. Ale tento princip není u Kleista proveden důsledně; jednak se do jeho veršů vloudila řada jambických bimetrů a senárů (počítám obou asi po sedmdesáti), kterážto nepravidelnost ve většině případů snad byla náhodná: úmysl však vidím v shakespeareovských rýmech ku konci některých scén (I 5, zvlášť II 2; II 5, II 6); jinak na shakespeareovskou komiku upomíná málo detailů; podobnost s „Komedií plnou omylů" jest dána pouze látkou, za to však při „starém, dobře známém oslu" Sosiovi (II 6 ke konci) vzpomínám šprýmů z hlídačských scén v „Mnoho povyku".

Jádro komiky jest ryze Molièreovské. Z francouzské předlohy pochází veselé nedorozumění na začátku kusu jakož i většina sluhových vtipů, odtud vzata jsou úsloví, jichž praegnance však leckde utrpěla. Tak na př. (v. 1919) „Der ist der wirkliche Amphitryon, bei dem zu Mittag jetzt gegessen wird“ je seslabeno z klassického úsloví „le véritable Amphitryon est l'Amphitryon où l'on dîne“, které již u Rotroua bylo naznačeno, tak obraty „entsosiatisiert“, „entamphitryonisiert“ (v. 2158 n.) jsou tvořeny dle Plautovsko-Molièreovských slovních hříček. Leckde se přidržel zpracovatel francouzského znění tak přesně, že se nevystříhal gallicismu: ač ovšem Kleist, zvlášť ve svém slovosledu a v participiální konstrukci, má leckterou jen zdánlivě francouzsky znějící syntaktickou zvláštnost, přece v Amfitryonu neněmecký zvuk leckteré passáže byl vyvolán přímo kopií dle předlohy: na př. v. 187 „Du sagst von diesem Hause dich?“ („Tu te dis de cette maison?“), v. 275 „dieses Wort hier nehm' ich wieder“ („je reprends ma parole“), v. 325 „ich muss ihm ein paar Fragen tun“ („faisons lui quelque question“), v. 605 „Wenn Ihr's aus diesem Tone nehmt“ („si vous le prenez sur ce ton“), v. 863 „Versammle deine Geister“ („Reprenez vos sens“) atd. Důležitější jsou četná místa, na nichž Kleist stupňuje výraz originálu, čerpaje z názorných rčení své mateřštiny a ze zásoby šťavnatých slov svého braniborského idiomu. Uvádím: v. 247 „wer Glossen macht“ („si quelqu'un s'y joue“), v. 546 „mit süssen Brocken um uns werfen“ („à pousser les beaux sentiments“), v. 2142 „ohne Federlesens“ („sans autres mystères“), v. 627 „nichts von den Fratzen“ („non“), v. 1770 „geh, lege dich aufs Ohr“ („va-t-en, retire toi“) a mn. j.; zvlášť v nadávkách jest copia verborum přebohatá, v tom byla as přece vzorem komika shakespeareovských scén lidových: Galgenstrick, Blitzkerl, Lotterbube, Hanswurst, Maulaffe, Laffe, Geck, Strauchdieb, Schlingel, Gaudieb, Tölpel, marktschreierischer Schelm, Gassentreter, Eisenfresser, Eckenwächter (vzpomínáme příměrů s dryáčníky ve Schroffensteinských); Hallunke, Saupelz, Mordhund, triefäug'ger Schuft, Hundsfott(srv. dopis Ulrice: 5, 302 a již před tím narážku na pořekadlo: 5,299)!

Snaha Kleistova se nese za realistickým znázorněním drastických výjevů; živěji než Molière vystihuje poměr Sosiův k ženě, naturalističtěji líčí Merkuriův odpor k ní nebo Sosiův zálusk na klobásy s kapustou: ale jedna součást Molièreovy komiky se ztratila, Sosias už není raisonující gracioso, jehož ústy autor ku konci prohlašuje své fabula docet, právě tak jako Merkurius, nejsa již prologem pozbývá svého povýšeného postavení; tím, myslím, získává komika životnosti, ale ztrácí půvab stilisace, neběží už o půvabnou hříčku jako v Molièreově komickém mythu, jenž úmyslně akcentoval svou nepravděpodobnost. Za to se vplížily jiné postranní artistické úmysly, literární totiž parodie — snad na některé produkty romantiky, jistě na pathos, jímž Schiller znázorňoval Valdštýnovu lásku k Oktaviovi Piccolonimu a j.

Také ony partie, jichž Kleist použil k vyjádření hluboce vážné filosofie, také partie o vztazích Alkmeniných k oběma milencům vycházejí od popudů daných Molièrem. Ale kdežto drastickou jeho komiku Kleist si přisvojil, aby ji stupňoval, dochází z erotických předpokladů, naznačených u Molièrea, do ideových oblastí, jež, samy o sobě ležíce vysoko nad sferou komedie, tvoří jakoby drama samostatné, jen náhodně a nahodile spiaté s ostatním kontextem. Ze tří těch osob, jež v Kleistově veselohře prožívají tragedii, jediný Amfitryon zůstal v celku šablonovitým karakterem, a jest, myslím, příznačno pro nebezpečenství a povážlivost Kleistova pokusu, že právě jeho titulní hrdina je nejmíň interessantní a nejmíň propracován: vždyť sluhovi Sosiovi platí snad větší sympatie nežli jeho pánovi! Toť ovšem jedno z úskalí Kleistova přebásnění: hrdina, dle něhož kus i problem jsou nazvány, není víc než směšně smutnou postavou tragikomedie: ne proto, že mu žena „nasadí parohy", neboť thema podvedeného manžela poskytuje dosti příležitosti k rozvití tragiky, ale proto, že se smíří s osudem a že se těší na své nemanželské dítě. Tím zakončením může se spokojiti, kdo věří v moc bohů olympských, proto lze chápati, že problem Amfitryonův byl vážně pojímán v staré Helladě; moderní koncepce vede přirozeně k Molièreovskému úsměvu „sur telles affaires, toujours le meilleur est de ne rien dire", anebo by bylo nut-

nou podmínkou, aby Zeus byl pojat docela jinak, než jak se jeví u Plauta; Kleist činí náběhy k tomu, ale nicméně i jeho bůh jest záletník, jenž přelstí smrtelníka: smrtelník však nezapomene na lidskou úlohu svého soupeře, nýbrž vyprosí si božského potomka a kvituje slib díkem — a přece chce být brán seriosně? Také ostatní část jeho úlohy není záviděníhodná a není provedena s dosti hlubokou psychologií. V rozmluvě se Sosiou (II 1) je nevěřícím pánem, v hádce s Alkmenou (II 2) zachovává důstojnost, v samomluvě před rozhodnutím (III 1) ukazuje, že má šlechetné srdce, v následující scéně stává se obětí Merkuriova žertu, a další výstupy samy v sobě chovají zdůvodnění pro směšný účinek jeho bolu. Když náhle stane tváří v tvář člověku, jenž má jeho vlastní podobu, tu — čekali bychom — vyjádří nějakým zvláštním způsobem zmatek a úděs: pohříchu Kleist ani této tak lákavé situace náležitě nevypracoval; slova, jež vkládá Amfitryonovi do úst v onom momentu, jímž drama má vyvrcholit, nejsou víc než konvenční frase: „Wer bist du? Ihr allmächt'gen Götter!“ „Starr ist vor Schrecken meine ganze Seele!“, což není než parafrase Molièrea, jemuž přec běželo jen o veselý effekt („Que vois-je? justes dieux . . . Mon âme demeure transie“): mnohem účinněji byla již v Schroffensteinských vystižena hrůza Ruperta, shlížejícího se v lesní studánce a lekajícího se vlastní tváře; ba, konfrontace Jupitera s Amfitryonem nepovznáší se nad komický protějšek té situace (v. 676, 712 a I 2); ich bin „ein Doppelter in Theben eingetroffen“, více vlastně neříká Kleist o problemu, následuje i zde své předlohy (II 2): „monsieur, vous êtes double“. V duši Amfitryonově neodehrává se drama úzkosti a pochyb. Prostoduchý hrdina nedá se „vytlačiti z pevnosti svého vědomí“ (v. 2099), a jestliže přece ke konci málem pochybuje o své totožnosti (v. 2290), tedy ne proto, že by žasl nad nevysvětlitelnou hříčkou přírody a že by se bál dvojníka, nýbrž proto, že i nyní zůstává milujícím manželem, jenž spoléhá na pravdomluvnost ženinu.

Od přímočarosti nezajímavého Amfitryona dvojnásob se odráží složitý duševní proces v nitru záletného boha a přelstěné ženy, a snad proto vytvořil Kleist tak málo z ti-

tulního hrdiny, aby tím stkvělejší a plnější světlo soustředil na drama Joviše a Alkmeny, pro jejichž spletité vztahy erotické, lidské a nadlidské psal svoji „veselohru". „Jupiter a Alkmena", tak zněl by pravý název německého kusu, neboť vskutku: konflikt obou těchto milenců náleží k vrcholným výtvorům dramatisované erotiky, lyrismus jejich scén k nejkrásnějšímu, co v německém jazyku bylo napsáno. Arci i sem zasahuje dvojakost koncepce, v samém základu rozpolcené.

Východiskem je zase Molière, jenž na třech místech připravoval půdu svému přepracovateli. Předně, jeho Jupiter podal distinkci mezi „mari" a „amant" (I 3, a II 6):

> Cet amant, de vos voeux jaloux au dernier point,
> Souhaite qu'a lui seul votre coeur s'abandonne;
> Et sa passion ne veut point
> De ce que le mari lui donne...
> ... A vous en faire un aveu véritable,
> L'époux, Alcmène, a commis tout le mal;
> C'est l'époux qu'il vous faut regarder en coupable:
> L'amant n'a point de part à ce transport brutal,
> Et de vous offenser son coeur n'est point capable...

Za druhé: Alkmena jakoby se v objetí Jovišově cítila blaženější, nežli když ji líbával manžel (II 2): „jamais votre amour, en pareille occurence, ne me parut si tendre et si passionné!" Za třetí: Jupiter konec konců žárlí na oklamaného manžela (III 11):

> Je n'y vois pour ta flamme aucun lieu de murmure;
> Et c'est moi, dans cette aventure,
> Qui, tout dieu que je suis, dois être le jaloux.
> Alcmène est tout à toi, quelque soin qu'on emploie;
> Et ce doit à tes feux être un objet bien doux
> De voir que pour lui plaire il n'est point d'autre voie
> Que de paroître son époux...

Samozřejmě všechna tato tři místa jsou míněna tím výsměšněji, čím vážněji znějí: Molièreův Jupiter je do té míry sofista, že dokazuje Alkmeně, že nevěra je zvýšenou věrností; je božský milovník a proto jí poskytuje jeho láska větší rozkoše, než na jakou je zvyklá, je bůh a spolu taškář, proto se u Amfitryona poděkuje za překrásné chvíle, jež mu jeho choť popřála. A ku podivu: z těchto Scapinovských kousků vybral si Kleist seriosní podklad

k svému dramatu lásky. Také jeho Jupiter rozeznává mezi manželem a milencem, a rád by věděl (v. 456), „ob den Gemahl du heut, dem du verlobt bist, ob den Geliebten du empfangen hast?“ „Was ich dir fühle, ... das überflügelt, sieh, um Sonnenferne, was ein Gemahl dir schuldig ist. Entwöhne, Geliebte, von dem Gatten dich, und unterscheide zwischen mir und ihm.“ Také Kleistova Alkmene je si vědoma, že noc lásky, kterou strávila, byla sladčí nežli předchozí (v. 487): „Nicht, dass es mir entschüpft in dieser heitern Nacht, wie. vor dem Gatten, oft der Geliebte aus sich zeichnen kann“; ba cosi jakoby jí šeptalo, že ji objímal jeden z nesmrtelných, tak krásným se jí jevil (v. 1186 nn.): „Er stand, ich weiss nicht, vor mir, wie im Traum, und ein unsägliches Gefühl ergriff mich meines Glücks, wie ich es nie empfunden . . .“ Také Kleistův Jupiter poznává, že není jiné možnosti dobýt Alkmeny, „que de paroître son époux“: Ale kdežto u Molièrea to znamená frivolní dík a kompliment vítězného dobyvatele. Kleistův dobývačný bůh jest poznáním, že k oklamání Alkmeny musil si vypůjčiti podobu jejího muže, poražen, a tak jest Jovišovi ztrpčen jeho triumf, tak není nežli „podvedený podvodník“, jak by se asi Lessing vyjádřil. Molièreovo dobrodružství končí se vítězstvím galantního nesmrtelníka, u Kleista Jupiter, přese své vítězství, loučí se zklamán, nešťasten, překonán: nikoli ovšem prostoduchým Amfitryonem, nýbrž věrností jeho ženy. V nádherném dialogu boha s Alkmenou (II 5), originální to Kleistově scéně, vystižena je zvláštní tato tragika, jejíž základ bych hledal v dualismu moci a citu, božství a lidství. Tak vyjadřuje se v onom jedinečném výjevu především religiosně erotické drama, jež se odehrává v Jovišovi.

Posvátným pathosem je prodchnuto Jovišovo vyznání lásky a vzrůstá mysticky od pozemské vášně k extasi a bolu. I v jeho osloveních milenky pozoruji gradaci: mein schönes Weib — mein grosses Weib — mein angebetet Weib — mein Abgott — du Heilige — liebste Frau — meiner Seelen Weib — du Himmlische — mein frommes Kind — mein süsses, angebetetes Geschöpf. Jupiter, vydávaje se za pozemského Amfitryona, odpouští Alkmeně, již matou vnější známky spolu s duševními pochybnostmi: byť

se jí kdokoli v předešlou noc přiblížil, a nechť to byl netvor peklem zrozený, byl oklamán; neboť co mněl, že svírá sám Alkmenu do náruče, ona ležela na milovaných ňadrech Amfitryonových; co jemu o polibcích se zdálo, ona tiskla svůj ret na milovaná ústa Amfitryonova — „o einen Stachel trägt er, glaub es mir, den aus dem liebeglühnden Busen ihm die ganze Götterkunst nicht reissen kann.“ Sám sebe míní ovšem tím podvedeným, sám ve svých ňadrech cítí pálit osten zklamání. Znovu jí vyznává svou žhavou lásku: Kdyby byl Diem — nadhazuje to jen ve formě hypothetické —, věčná Hera prý by před ní musila povstati; šel by za ní do pustin a k oceánu, by ji zlíbal a v triumfu přinesl nazpět k svému loži. Ale ježto jeho utěšování jen novými zmatky jí zastírá mysl, rozlomí „vrozenou silou“ její přísahu, že prý se odloučí od jeho lože, a poví plnou pravdu, aniž ovšem sebe sám dá poznati: „Es war kein Sterblicher, der dir erschienen, Zeus selbst, der Donnergott, hat dich besucht.“ Nechce se prý rouhat nesmrtelným, nýbrž touží — on, domnělý Amfitryon — být proslaven takovým božským posvěcením svého manželského svazku: ale ovšem, tak vyčítá Alkmeně, vypadávaje z přijaté úlohy, ona prý takového přání nemá, jí postačí Amfitryon, jenž triumfuje — zde se hlásí zřejmě zušlechtěný ozvuk z Molièrea — nad bohy: „und müsen nicht sie selber noch, Geliebte, Amfitryon sein, und seine Züge stehlen, wenn deine Seele sie empfangen soll?“ Lze prý uhodnouti, proč nejvyšší bůh se snížil k Alkmeně: což jestli jí chtěl připomenouti svou existenci? což — popouzela-li jeho nevoli?

> Ist er dir wohl vorhanden?
> Nimmst du die Welt, sein grosses Werk, wohl wahr?
> Siehst du ihn in der Abendröte Schimmer,
> Wenn sie durch schweigende Gebüsche fällt?
> Hörst du ihn beim Gesäusel der Gewässer,
> Und bei dem Schlag der üpp'gen Nachtigall?
> Verkündet nicht umsonst der Berg ihn dir,
> Getürmt gen Himmel, nicht umsonst ihn dir
> Der felszerstiebten Katarakten Fall?

Vždyť, i když v noci oslněna bleskem, padá na kolena před božstvím, činí tak proto, že se jí nenadále v myšlenkách zjevil její muž, vždyť jest to Amfitryon, před nímž obličej sklání do prachu. Takové modlářství však boha uráží, nerad postrádá tak krásného srdce, touží sám být zbožňován:

Du wolltest ihm (Zeus), mein frommes Kind,
Sein ungeheures Dasein nicht versüssen?
Ihm deine Brust verweigern, wenn sein Haupt,
Das weltenordnende, sie sucht,
Auf seinen Flaumen auszuruhen? Ach Alkmene!
Auch der Olymp ist öde ohne Liebe.
Was gibt der Erdenvölker Anbetung,
Gestürzt in Staub, der Brust, der lechzenden?
E r will geliebt sein, nicht ihr Wahn von ihm.

Opakuje znovu matoucí otázku: „A kdybych já ti byl tím bohem?", oslovuje ji jako nejkrásnější výtvor svých rukou, nevysvětlí však tajemství a — což mu je bolestné — nepřiměje jí k doznání, že by chtěla být od boha milována.

Přestávám na analyse Jovišovy úlohy v této centrální scéně celého díla, neboť myslím, že již zde jest obsažena jistá theosofie, neslučitelná s mythologickým dobrodružstvím. V poslední scéně třetího aktu přistupuje nová, galantní aventuře odporující koncepce boha, přiznává se tam totiž Jupiter k moci ve smyslu ἓν καὶ πᾶν a je jasno, že pantheistické božstvo nemá zapotřebí vnucovati svou lásku ženě, kdyžtě přece v ní rovněž je již obsaženo! V rozmluvě s Alkmenou nenalézám stopy pantheismu, jenž vůbec není podstatnou součástí Kleistova Amfitryona: za to však mluví Jupiter k Alkmeně řečí, která v jiném smyslu odporuje přejaté fabuli o záletu olympského boha: mluví zde dle mého soudu bůh spiritualistický, nikoli bůh smyslného paganismu; mluví zde, máme-li zůstati při hellenských představách, bůh idealistického platonismu, nikoli anthropomorfický bůh Homerův: že však onen abstraktnějiš, monotheismu se blížící bůh nevydal by se na pozemskou pout hledat milostného osvěžení, je snad stejně jasno, jako že mu neodpovídá představa o ochotném kuplíři rázu Merkuriova. Nikoli z mythologických představ, nýbrž z moderních filosofických spekulací zrodila se melancholická koncepce boha stvořitele, který se cítí osamělým ve své vznešenosti a všemohoucnosti, touže být proniknut pozemskou láskou svých stvoření a splynouti s nimi. Schillerovsky mluveno, je to nenaivní, sentimentální pojetí: nalezlo dvě desítiletí po Kleistovi výraz v světobolu boha v Byronovu „Kainovi", ještě později v spekulaci Immermannova „Merlina", mělo však před Kleistem nejsilnějšího zástupce právě v Schillerovi, jehož mladistvé produkty, jako „lyrická operetta"

Semele a jiné básně „Anthologie" na r. 1782 („Die Freundschaft", „Der Triumph der Liebe") i stvořitele světa pojímaly sub specie lásky a potřeby milovat. „Semele" ostatně, myslím, i jinak mocně působila na Kleistovskou mythologii: Schiller v ní znázornil fabuli, jež je vlastně protikladem báje o Amfitryonovi, neboť thebská princezna Semele, na rozdíl od královny Alkmeny, chce Jupitera uzříti v plné jeho nádheře, aby se mohla chlubit vědomím jeho lásky, a hyne, když se jí tato nezřízená touha vyplní. Nicméně odvozuji leckteré detaily v Diovu poměru k Alkmeně ze vztahu k Semele, jak jej znázornil Schiller. Tak dalo by se na Kleistovy verše 1568 nn. applikovati paradoxon Schillerovo (v. 665; ed. Goedeke, sv. 1.): „Ich bin ein Weib, ein sterblich Weib, wie kann vor seinem Topf der Töpfer liegen, der Künstler knien vor seiner Statue? — Pygmalion beugt sich vor seinem Meisterstücke — Zevs betet an vor seiner Semele!" (před tím 587 nn.: „Anzubeten ist der Künstler, der dich schuf... Zevs betet an vor Zevs, der dich erschuf!"), tak obrat Kleistův (v. 1527 „wärst du vom Schicksal nun bestimmt, so vieler Millionen Wesen Dank, ihm seine ganze Fordrung an die Schöpfung in einem einz'gen Lächeln auszuzahlen...") zdá se mi být spolu určen Schillerovou theodiceou, vyjádřenou na počátku i konci básně, tak i verš 1497 („Du sahst noch sein unsterblich Antlitz nicht...") stýká se co nejtěsněji se základním motivem „Semele". Ze všech těchto obdob patrno, jak velice si Kleist pohanského boha oduševňuje, a kromě toho hlásí se znovu, a nemenší silou než ve Schroffensteinských a v Guiskardovi, analogie s myšlenkami Sturm und Drang. Divoká, nedisciplinovaná báseň mladého Schillera sdílí se s jinými produkty o představu boha teskníciho ve své všemoci: tak Goethe svému Prometheovi (z r. 1773) v ústa vložil hrdá slova, že Zeus smrtelníkům závidí žár jejich krbu, tak nalézám hned v úvodním monologu Klingerových scén „Der verbannte Götter-Sohn" (z r. 1777; ed. A. Sauer p. 126) výraz pro melancholii největšího Olympana: „ich bin der grösste der Götter, und doch füllt die Macht und Gewalt die weltenschaffende Seele nicht aus..."

Ale nevystačíme s hellenistickými představami. Neboť nejen že se Kleistův bůh monotheismu blíží: leckde s ním

splývá; leckde, kde stojí jméno Jupiter, čekal bych: Jehova. „Allmächtig", „allgegenwärtig" (v. 1400, 1406) jsou Kleistovy přívlastky, upomínající na judaistické představy; jestliže však (v. 1459) Jupiter kárá Alkmeninu „Abgötterei", jevící se v tom, že anthropomorfuje přírodní jevy dle podoby milovaného muže, tedy jest to přímo princip náboženství, vzývajícího jediného boha, jest to řečeno a cítěno naprosto nehellensky. Je z nejspornějších problemů Kleistova „Amfitryona", které náboženské představy tlumočí otec bohů; jsou badatelé, kteří dokazují, že tu nic neodporuje duchu Hellady, jiní zas mluví o úmyslném vměšování elementů křesťanských. Bylo sice v tomto druhém směru přeháněno, zvláště pod vlivem poněkud ukvapených úsudků christianisujícího Kleistova přítele Adama Müllera: přece však shledávám nejen, že křesťanské motivy tu jsou, nýbrž že je jich víc než jak se obyčejně udává. Mythus o zrození Heraklea sám sebou vybízel k tomu, aby byl uváděn v paralelu s podáním evangelií. tak jako zjev a život Herakleův (zvl. sestoupení do pekel a strastiplná smrt) byly a bývají ještě srovnávány s utrpením Kristovým; není tedy divu, že proroctví Jovišovo ku konci (v. 2335 „Dir wird ein Sohn geboren werden, dess' Name Herkules") zřejmě je stilisováno dle andělova zvěstování u Matouše, není divu, že se vnucuje obdoba mezi Alkmenou a pannou Marií. Ale Kleist stupňoval podobnost co nejvíce, uváděje do hellenské fabule pojmy věrouky, ba citáty z evangelia. Také Molière mluví, a velmi vtipně, o demonech a ďáblech (III 10 „je ne vis de ma vie un dieu plus diable que toi"), užívání představ o pekle a jeho mocnostech u Kleista nemá tudíž pádnosti důkazu, kdyžtě i jinak svou Helladu modernisuje a zde užívá slov „Teufel" a p. ve scénách Sosiových k stupňování drastičnosti: silnější je ovšem anachronismus, vzniklý as z nedopatření, mluví-li se dokonce o satanovi (v. 1680, 2064). Ale Molière zůstává přece v antice, i kouzla a čáry u něho mají hellenský nádech: „charmes de la Thessalie" (III 1); Kleist naproti tomu mluví jen o zázracích a nadpřirozených zjeveních (v. 907 n., 1387, ba užívá slova „Mirakel" v. 769); sem náleží snad i evangelicky znějící „Offenbarung" (1416). Jeho postavy klekají, na oltář přísahají,

Jupiter oslovuje milenku jako zbožnou světici, jako „liebste Frau“, Alkmene sama — jak nehellensky! — si připadá hříšnicí. Kleist zřejmě parafrasuje dikci žalmů (v. 1321), Matoušovu passáž o božím milosrdenství (v. 2041): biblicky však znějí mi též slova, jimiž se loučí s pozemšťany (v. 2316 „Zeus hat in deinem Hause sich gefallen“), a silně podle evangelia lásky je zbarvena jeho erotická maxima, kterou se uvádí ve své prvé scéně (v. 447): „wer Liebe nicht erwirbt, (kann auch nicht) Liebe vor dem Richter fordern“ — toť přece evangelium Janovo a učení o nebeském soudci! Lze tudíž právem mluviti o synkretismu pohanství a křesťanství v Kleistovu „Amfitryonu“ a reklamovati z tohoto důvodu celé dílo pro oblast německé romantiky. Není to ovšem katolicisující mystika ani kult Marianský, jak se vyvíjely u Brentana a Z. Wernera, je to romantika sui generis, Kleistovská. Romanticky zbarvena jest ostatně tato veselohra i v tom smyslu, že je ponořena do nálady důsledné a složité ironie. Již tím, že osoby se vydávají za kohosi jiného než jsou ve skutečnosti, ale že potom na př. Jupiter v podobě Amfitryonově zahrává si představou, že jest přece bohem a nenalézá u Alkmeny víry — již tím je udána ironická nota. Jestliže pak Charis kleká před skutečným Sosiou v domnění, že klečí před Foibem, stupňuje se, travestuje, ironisuje se ironie základní. Nikoli tedy ve smyslu pessimistické, fatalistické filosofie, ale přece potud, že na vážné dění se pohlíží pod zorným úhlem duchaplné hry, pokračuje „Amfitryon“ v romantické linii, jež, vycházejíc od Schroffensteinských, byla Guiskardem přeťata.

Vedle problemu náboženského, jejž řeší na postavě nejvyššího boha, obsahuje Kleistovo dílo spletitou záhadu psychologickou, již demonstruje na Alkmeně. Poprvé účtuje hluboký znatel ženské duše s erotickým thematem velkého stilu, neboť v nitru naivně milující Anežky Schroffensteinské nebylo konfliktu, též její milenci šli cele za jediným cílem, znajíce lásky bol i slast, než netrpíce rozpolcením citu. Prvé Alkmeně dává Kleist prožívati mučivou krisi, která dle jeho vlastního výrazu a dle trefného pozorování Goethova, marně vyvraceného, vždy znovu applikovaného, zve se „Gefühlsverwirrung“. Co bylo naznačeno již v Schroffensteinských, tvoří zprvu podstatu

její něžné bytosti: věří plně a jedině svému citu, miluje tělem i duší svého vyvoleného manžela, a její vášeň, její věrnost, její oddanost netuší nástrah a zmatků. Čemu se naučil Kleist prakticky od přítele Brockesa, theoreticky od mistra Rousseaua, tím naplňuje Alkmeninu duši, pro kterou platí maximy: „traue deinem ersten Gefühl“ — „traue deinem Gefühl“. Tak jako hrdinové antických dramat vyzývají přílišným vědomím své samostatnosti mstitelský osud k odplatě, tak i milenka plná citu a víry je si příliš vědoma svého citu a své víry v něj: „den innern Frieden kannst du mir nicht stören“ (v. 873), tak se brání proti výčitkám svého muže, že prý ho podvedla s cizincem. Vždyť cítila blízkost Amfitryonovu a nemá proč by nedůvěřovala svému nejlepšímu pudu: ale že ji zradí její pud a důvěřivost, v tom její tragika.

Vnější okolnost v ní probudí pochybu. Písmeno vryté na diadem proměnilo se v jiné. Podobně v orientálních pohádkách přesvědčují se milující princezny, že, co pokládaly za sen, bylo skutečností, nalézajíce prsten na svém prstu jakožto neklamné svědectví prožitého blaha. Princezna Alkmena shledává se s důkazem, že byla podvedena. Nezáleží na tom, že tato záměna dvou písmen budí zdání povrchního efektu, hlavní a dobrý psychologický postřeh zachycen právě v tom, že z náhodné a bezvýznamné okolnosti vnější vychází prvý popud k duševnímu rozvratu. Teď teprve si vzpomíná jiných maličkostí, jež se jí zdají podezřelými, zvlášť nezvyklé zdůrazňování distinkce mezi milencem a manželem podporuje její nedůvěru. Ale spíš by prý pochybovala o sobě samé, spíš by „dieses innerste Gefühl“ (v. 1155) pokládala za instrument zrady, než aby připustila, že si dala ošálit smysly a lásku. Přistupuje další přitěžující moment: čím to, že se jí v poslední noc Amfitryon jevil krásnějším než kdy jindy? Tak vzrůstá podezření a vzmáhá se vědomí viny krok za krokem; tak s té i oné strany se probírá každá nepatrná příhoda, tak zavádí Alkmene sama se sebou výslech svědecký, jsouc nemilosrdnou žalobkyní a nepřipouštějíc levné výmluvy. Ale citová její dialektika mění se v hotovou scénu soudní, a úzkosti i pochyby vzrůstají jakoby pod vlivem otázek inkvisičních, když Alkmena před domnělým Amfitryonem

se přiznává k své vině. Vždyť Jupiter již se ani neptá, co se stalo, nýbrž nutí ji, aby si uvědomila, jak by jednala, kdyby se skutečně stala obětí klamu, kdyby vskutku bůh na ní požadoval důkazu lásky. Irreální jako zdánlivě její hřích jest i její omluva; opakujíc slova, jež jí předříkává nešetrný vyšetřovatel, volá (v.1555): „Wenn sich Amphitryon mir — ach, du quälst mich. Wie kann sich auch Amphitryon mir zeigen, da ich Amphitryon in Armen halte?" Tyransky důslednému Kleistovu duchu záleží na tom, by dořešil problem, jakoby běželo o mathematickou poučku, jež nezná vůbec výjimky. Mučí sám sebe a týrá své postavy otázkami a odpovědmi, co by se bylo stalo, kdyby byl nastal ten či onen předpoklad. Již „Schroffensteinští" rozváděli výslech svědků a konflikt točil se kolem snahy, usvědčit kohosi z vraždy aneb ospravedlnit se z podezření zločinu; též „Guiskard" předváděl mučivý výslech s bedlivým odvažováním důvodů a protidůvodů, ač ovšem tam se nejednalo o skutečnou vinu, nýbrž o podezření z pohromy nezaviněné. „Amfitryon" tu methodu jen ještě stupňuje: a přece, přes všechnu snahu autorovu, nevyplývá odpověď jednoznačně a rozhodně uspokojující; nejen v Alkmenině duši, nýbrž i u čtenáře zbude osten pochyb, ježto problemy zde nadhozené vůbec nepřipouštějí smírného rozřešení. „Gefühlsverwirrung" resultuje též u toho, kdo Kleista sleduje a vnímá.

Posvátnou ženou jmenuje Jupiter Alkmenu. Právem. Čistá její duše je poskvrněna poznáním, že se jí blížil někdo cizí, byť to byl i bůh. Odejíti od muže, ač ničím se vědomě proti němu neprovinila: toť její úmysl, jejž jasně vyjadřuje ve velké rozmluvě s Jupiterem, a snad by jej též vykonala, snad by splnila svou přísahu, kdyby Kleistova hra se pohybovala v mezích lidskosti. Ježto však zasahují do ní prvky nadpřirozené a Jupiter má moc, by přísahu zrušil, dochází k jakémusi smíru, tudíž kompromissu. Přísněji a čistěji byl vzdáleně obdobný konflikt rozřešen v neméně dialektickém dramatu — v „Gygu a jeho prstenu" od Friedricha Hebbela. Toť jedna stránka, řekl bych ženská stránka erotického problemu. Co u Kleistova Jupitera působí tragicky po stránce ne náboženské, nýbrž ryze erotické, jest vědomí, že, zatím co objímal milovanou ženu,

její myšlenky nesplývaly s jeho, nýbrž platily bytosti, za kterou on se vydává a kterou přeci není: také pro tento hluboký vnitřní konflikt nalézám literární analogii v poesii pozdější než Amfitryon: míním scénu Goethova románu „Die Wahlverwandtschaften", kde manželé se objímají tělem, duší však dlí u svého milence a u své milenky, kteřížto, ač fysicky nepřítomni, vtisknou tělesnou podobu dítěti, jež vznikne z objetí manželského. Tragika erotická: toť ovšem nejvlastnější motiv Kleistovy parafrase, motiv, jímž daleko předstihl svou francouzskou předlohu a celou tradici, která k ní vedla.

Poznámka.

Jména Molièreova „Misanthropa" v Penthesilei: Erich Schmidt 2, 455. — Kleistova (stilistická) odvislost od francouzské literatury: R. Weissenfels, Französische u. antike Elemente bei Kleist (1888). O Amfitryonovi dissertace rostocká od W. Rulanda (1897) s dobře volenými paralelami k francouzské předloze. — Plauta cituji dle Goetze a Schoella (fasc. 1, 1898), Molièrea dle Molandovy edice (tome 5, 1864, s instruktivním úvodem). Mythické předpoklady: Wilamowitzův úvod k Euripidovu „Herakleovi" (1889); O. Rank, Der Mythus von der Geburt des Helden (1909); Meyer-Benfey a j. — Ozvuky ze Schillera: Fries, Stilist. Forschungen, p. 14 n. Náboženský problem: A. M. Wagner, Goethe, Kleist, Hebbel und das relig. Problem ihrer dramat. Dichtung (1911, p. 48 nn., ne přesvědčivě). Romantické i křesťanské živly popírá E. Kayka v Zeitschr. f. vgl. Lit.-Gesch. 16, 61 nn., pantheismus přeceněn a christianismus nedoceněn u Meyer-Benfeye; naopak romantismus přeceněn u H. Hellmannové; krásná pozorování u E. Schmidta. — O Adamu Müllerovi: A. Dombrowsky (Göttingen 1911, prozatím dissertace). Müllerova předmluva: 4, 315 n.; úsudky v korespondenci s Gentzem, p. 93 nn.; Goethovo stanovisko: v rozmluvách i dopisech, srv. Goethe-Jahrbuch 9, 1887, 47 n., zvl. 93 nn., výmarské vydání 42 II., p. 441 (tabellární znázornění: „Antiker Sosias, moderner Jupiter"). — Představení: ve vídeňském dvorním divadle 1902 za P. Schlenthera.

VIII.

Der zerbrochne Krug.

Také mistrná veselohra o rozbitém džbánu vznikla ze závodění, ale soupeři, již jí měli býti předstiženi, nebyli Shakespeare, ani Molière, ani staří Řekové, nýbrž, ač-li můžeme věřiti zprávě bodrého Zschokkeho, byli to jeho švýcarští přátelé: a ti sotva zasluhovali, by Kleist s nimi zápolil o cenu vítězství. Počátkem r. 1802 v Bernu prý se spojili, podobni Virgiliovým pastýřům, k poetickému zápasu. V Zschokkově pokoji visela francouzská rytina „La cruche cassée“, jejíž předmět každý po svém způsobu měl zpracovati básnicky. Ludwig Wieland použil námětu k (nedochované) satiře, Zschokke napsal novelu lokalisovanou ve Francii — vydal ji dvě léta po Kleistově smrti, — H. Gessner snad účastnil se závodění v té formě, že opsal alespoň idyllu svého otce Salomona, nadepsanou „Der zerbrochene Krug“. Kleist pojal plán veseloherní a snad ještě ve Švýcarsku počal jej uskutečňovat básnicky, možná dokonce, že datum dne, kdy se děje jeho veselohra (1. února), jest také datem její koncepce. Po té byl tento projekt naprosto zatlačen ideálem tragedie o Guiskardovi, ale přece Kleist jej choval v dobré paměti, a když na jaře r. 1803 v Drážďanech zápolil o realisaci svého marného uměleckého snu, vyslovil prý přítel Pfuel —snad, aby ho odvrátil od „fixní ideje“ — pochybnost o jeho komickém talentu, čímž Kleista vydráždil k tomu, že mu do péra nadiktoval prvé tři scény „Rozbitého džbánu“. Teprve v zátiší královeckém však práce dozrála. Dne 31. srpna 1806 byl s ní hotov; psal příteli Rühlemu: „Teď zase nazpět

k životu! Pokud potrvá, budu teď psáti truchlohry a veselohry. Právě včera jsem (Marii) Kleistové zas jednu poslal, jejíž prvou scénu jsi viděl již v Drážďanech. Je to Rozbitý džbán. Rci mi zpříma a po přátelsku, co o něm soudíš, a neměj ohledu na mou marnivost. Má představa o mé schopnosti jest již jen stín mé někdejší představy v Drážďanech. Neb ve skutečnosti krásným shledávám to, co si představuji, ne to, co dovedu. Kdybych se hodil k čemu jinému, od srdce rád bych se toho chopil: básním jen proto, že mi to nedá." Z těch slov nemluví k nám úcta k vlastní veseloherní produkci, nýbrž stále ještě stesk nad neprovedeným plánem tragickým. Z francouzského zajetí psal 8. června 1807, že dvě hry, jež vedle „Amfitryona" má hotovy („Rozbitý džbán" a „Penthesilea"), jsou dílem jednoho roku, bližšího určení však, z které doby pochází text, neudává. V Drážďanech byly obě Kleistovy veselohry s úspěchem recitovány ve veřejných společnostech a „Rozbitý džbán" hrán od vznešených ochotníků v domě rakouského vyslance Buola (5, 351; 356). Opis hry byl zaslán do Výmaru, kdež 2. března 1808 došlo k neblahému představení s Beckerem v hlavní úloze a za Goetheovy režie: bylo štěstí pro Kleista, že neuskutečnil svého plánu přijeti k premieře osobně. Goethe dal před Kleistovou veselohrou hráti malou operu, veselohře samotné pak zasadil smrtící ránu, rozděliv její jediný akt ve tři, takže, kdykoli opona se zdvihala, děj byl stejně málo pokročilý jako před tím. Ježto mimo to představení samo se nad obyčej vleklo, ztratilo výmarské publikum trpělivost, dávalo hlasitě na jevo svou nevoli, ba i úředník ve vévodských službách syčel. To bylo neslýcháno. Karel August s balkonu se nahnul do hlediště a dal z ohledu na přítomnost své manželky husarům rozkaz, „aby toho drzého chlapa zatkli": druhého dne však Goethe sám prý dával výtržníkovi za pravdu, ba byl by také rád syčel, kdyby to byla dovolila slušnost a jeho postavení. Aby se rehabilitoval, vytiskl Kleist po tomto očividném neúspěchu fragmentární text ve „Phöbu" z března r. 1808, s poznámkou, „že tato malá veselohra, komponovaná před několika lety, právě zakusila pohromu na výmarském jevišti, a že tudíž čtenáře snad bude zajímati, čím se to stalo"; ke knižnímu vydání došlo

však teprve za berlínského pobytu Kleistova. Dne 25. dubna 1811 zaslal Fouquému exemplář s dopisem, v němž píše, že velmi kritický přítel může v díle viděti odstín jeho bytosti: je prý pracováno dle Tenierse a nestálo by za nic, kdyby nepocházelo od autora, jenž z pravidla raději kráčí za božským Rafaelem. V dodatku obsahuje knižní vydání „variant" poslední scény, v němž patrně máme před sebou pravé její znění, kdežto vlastní text na příslušném místě jest asi, ne právě šťastně, seškrtán k účelům scénickým.

Vznik „Rozbitého džbánu" vybízí k úvaze o zvláštním postupu Kleistovy obrazivosti. Známe předlohu, z níž tvůrčí process čerpal inspiraci. Ale neběží o cizí originál slovesný jako v „Amfitryonu" ani o historickou zprávu jako v „Guiskardovi", nýbrž o model výtvarnický: francouzská rytina poskytla Kleistovi látku, scenerii a postavy veselohry, i osvědčil se na jeho dramatickém tvoření zajímavý zákon Lessingova „Laokoonta", že koexistence obrazu mění se v poesii v časový sled, v pohyb a v akci. K momentu zachycenému od malíře přimyslil Kleist historku předchozí i následnou, ba stál tak velice pod silným dojmem své přebásňující obrazivosti, že nepopisoval správně předmětu výtvarného umění, nýbrž již do zobrazené skupiny vkládal svou vlastní motivaci a karakteristiku. V potlačené předmluvě (4, 318) vypravuje:

„Podkladem této veselohry jest pravděpodobně historické faktum, o němž jsem se však nedopátral bližších údajů. Popudem k ní byla mi rytina, kterou jsem před několika lety viděl ve Švýcarsku. Na ní byl znázorněn předně soudce, jenž důstojně seděl na soudcovské stolici: před ním stála žena s rozbitým džbánem, zdálo se, že vykládá bezpráví, jež jej stihlo: obžalovaný, mladý to sedlák, hájil se ještě, ale slabě, a soudce na něho hromoval, jakoby už byl usvědčen z viny: prostřed mezi matkou a ženichem zástěrou si pohrávala dívka, jež v té věci patrně byla svědčila (neboť kdo ví, při jaké příležitosti delikt byl spáchán); kdo by byl falešně vypovídal, nemohl by vyhlížeti zdrceněji: a soudní písař (snad chvíli před tím díval se na dívku) pohlížel teď se strany nedůvěřivě na soudce, tak jako při podobné příležitosti Kreon se dívá na Oidipa [při otázce,

kdo že Laïa zabil?]. Pod tím stálo: rozbitý džbán. — Originál byl, nemýlím-li se, od nizozemského mistra."

Kleist se mýlil, alespoň co do litery. Originál rytiny (dnes ztracený) byl od francouzského mistra, J. Ph. Debucourta (kolem r. 1780), ale duch a manýra obrazu svědčily skutečně o nizozemské škole, pokud můžeme soudit ze zachované rytiny od J. J. Le Veau, kterou Kleist a jeho přátelé patrně měli na očích. Proto scenerie též u Kleista má ráz či alespoň vnější nátěr nizozemský. Významné je však nejen, co Kleist na obrazu viděl, nýbrž i čeho si nevšímal anebo na co zapomněl. Zjednodušil si celý výjev, jehož pozadí (lid tísnící se u vchodu) vypustil, zmenšil počet osob znázorněných na hlavní části, pomíjeje mlčením na př. dvě dítky vedle živé skupiny. Pokud interpretoval smysl vyobrazeného líčení dle intencí malířových a pokud do něho vkládal již smysl své veselohry, nelze arci ve všech detailech přesně kontrolovati, ježto pohyby a postoje jednotlivých osob nejsou vysvětlovány nižádným textem a připouštějí různé výklady. Jisto však je, že Kleist, ať úmyslně či z nedorozumění, přejinačil symbolický smysl titulu a rozepře. „Rozbitý džbán" je eufemistický obrat za ztracenou dívčí nevinnost, tak jako prostonárodní písně užívají obdobných motivů o utržené růži („Heidenröslein") či o věnečku: Debucourt patrně se opíral o slavnou analogii, totiž o J. B. Greuzeův effektní obraz „La cruche cassée", znázorňující svedenou dívku, jež na ruce má symbolický rozbitý džbán. Beze sporu jde též ve figurální komposici, kterou Kleist viděl u Zschokkeho, o „rozbitý džbán", jenž na soudě má se spraviti, totiž o ztracené panenství, za něž má dívka být odškodněna sňatkem. Kleist ponechává silné erotické akcenty: ale jeho džbán je pouhý džbán a nic víc, a že je rozbit neznamená nic jiného nežli že je rozbit; paralelně s touto nehodou ve veselohře rozvádí se fabule o svůdcovském pokusu, ne však o svedení samém, a ten, kdo pokus podnikl a také džbán (zcela nesymbolicky) rozbil, není obžalovaný sedlák, nýbrž — soudce sám.

Kleist výslovně udává v citované předmluvě, vedle inspirace výtvarnické, též předlohu slovesnou, zmiňuje se totiž o Sofokleově „Oidipovi králi". Odtud skutečně převzal

a duchaplně varioval vůdčí motiv: soudce je vlastním viníkem. Oidipus odsuzuje hned předem toho, kdokoli je původcem moru od bohů seslaného: postupem děje se dovídá neklamně, že on sám jest tímto zhoubcem vlasti. Situace, která v „Guiskardovi“ byla stupňována v tragický problem nemocného lékaře, zde ve veselohře se obrací v ryzí komiku, Sofokleův „Oidipus král“ a Kleistův „Rozbitý džbán“ podávají nový doklad pro pozorování doložené již „Amfitryonem“, že velké motivy tragiky a komiky se úzce stýkají. To platí třeba o Molièreovu „Lakomci“, jenž, kdyby byl jen o poznání transponován, stal by se ryzí tragedií, to platí i v tom smyslu, že týž námět může být jednou pojat krvavě vážně, podruhé rozpustile či aspoň vesele. Vůdčí postava Kleistova, vesnický rychtář Adam, jest Oidipus do komiky zkreslený, jeho písař, jenž se domýšlí pravého stavu věcí, jest komický pendant ke Kreontovi, deliktem pak jest onde vražda na králi Laïovi, tedy velký a vznešený sujet, zde bezvýznamná příhoda, rozbití džbánu.

Soudní při viděl Kleist zobrazenu na rytině, soudní při znázorňuje též ve svém díle, i může arci pustit uzdu své hluboce zakořeněné dialektice, a kdežto dříve, od „Schroffensteinských“ přes „Guiskarda“ po „Amfitryona“, alespoň naznačoval process a výslech svědků, sděloval jakýsi žalobní spis — o zabití Petrovu, o zatajování nemoci, o záměně osob —, přednášel argumenty a protiargumenty, dokazoval alibi, dovolával se svědomí a vnějších indicií atd., napsal „Rozbitým džbánem“ kus, jenž od začátku až do konce není ničím jiným nežli soudním přelíčením, ukázkou soudcovského dokazování a usvědčování, spolu též parodií na soudní rozepři. Kleist nebyl prvý, kdo užil tohoto veseloherního motivu. Upozorňuji na slavný antický vzor, Aristofanovy „Vosy“, od nichž, jak svědčí na př. Racineovi „Sudílkové“, přece také do moderní doby sáhala živá tradice. Ale poměr odvislosti pro Kleista snad dokázati se nedá.

Vzor Oidipův a motiv soudnický mají společnou konsekvenci, že Kleistova veselohra jest, co do své techniky, dramatem analytickým, nikoli progressivním. Označení, jehož neakceptuji pro fragmentárního „Guiskarda“, jest oprávněno pro „Rozbitý džbán“. Vlastní děj se udál před zdvihnutím opony. Co na scéně se mluví a hraje, toť roz-

motávání zadrhnutého uzlu. Jest to, jakoby řešení problemu předem daného, jako luštění spletité hádanky. Otázka zní: kdo rozbil džbán? mnoho věcí a údajů mate úsudek zkoumajících, až ku konci nad slunce jasněji vysvitne, že soudce sám byl pachatelem — quod erat demonstrandum. Jen ve formě vyšetřování je možno analytickou techniku provésti docela konsekventně, tak v antické tragedii a v Kleistově veselohře, ale, právě že se stýkají s methodou vyšetřování, měli již „Schroffensteinští" a ostatní dvě díla jisté prvky téhož postupu. Analytika složitě komponovaných, mistrně rozplétaných problemů ve společenských dramatech Ibsenových (na př. v „Pilířích společnosti") má cosi z procesové náruživosti Kleistovy techniky.

Aktový „Rozbitý džbán" se svými 2400 verši (včetně variant) jest o něco delší než trojaktový „Amfitryon" a jen o tři sta veršů kratší než pětiaktová tragedie o Schroffensteinských. Od začátku do konce běží v dlouhé veselohře, jež jest příliš důkladná, nikoli vleklá, o provinění naznačené v titulu. Že džbán byl rozbit od soudce, není vlastní překvapení kusu, neboť asi od polovice je to jasno některým jednajícím osobám; a čtenáři neb diváci se toho dovtípí ještě dřív; ale způsob, jímž se rozřešení protahuje, drzost, s níž hlavní figura súčastněným sype písek do očí, barvitost scén a bohatství detailu — toť pravý půvab kusu a největší autorova zásluha. Ani předpoklady hry nejsou příliš komplikované: jsou dány tragikomickou historkou o záletnictví ohyzdného starého mládence a o věrnosti naivní dívky.

V noci z jedenatřicátého ledna na prvý únor vplížil se k desáté hodině kulhavý plešatý rychtář Adam do zahrady k Evě, švarné dceři paní Marty Rullové, počestné to porodní báby, pod záminkou, že jí přináší attest, jímž její ženich Ruprecht má být prohlášen za nezpůsobilého k vojenské službě a tudíž ušetřen nutnosti, jíti do zhoubné války na ostrov Javu. Attest je ovšem falšován a je zbytečný, ježto Ruprechtovi ani nehrozí větší nebezpečenství, nežli že na několik měsíců má narukovat do Utrechtu a pouze tam konat vojenskou službu. Eva však, neznalá písma, dá se oklamat, ba vpustí dokonce do své komůrky odporného dotěru, jenž předstírá, že zapomněl, jak se Ruprecht Tümpel jmenuje, a že jeho příjmění musí na attestu

ještě vyplnit. Zatím však Ruprecht, jenž s počestnými myšlenkami se blížil k okénku své milé, zastihl ji v zahradě v rozmluvě s cizím mužem, i rozběhne se, jat žárlivostí, za ní do domu, vypáčí dvéře, vetřelce však již nezastihne: neboť ten skočil na okno a odtud do zahrady, způsobiv v komoře zlou pohromu tím, že prudkým pohybem strhl paruku se džbánu, na nějž ji položil, a tak zavinil pád a rozbití drahocenného rodinného pokladu. Nastal poplach, přikvapili sousedé a paní Marta, a všichni na Evu, kdo že to rozbil džbán; Eva se dušuje, že Ruprecht, netroufajíc si přiznati se k pravému stavu věcí z obavy, že, jakmile vyzradí tajemství, ženich bez milosti jí bude odvlečen na vojnu a na smrt. Ruprecht naopak, přesvědčen, že byl u ní cizí muž v komůrce, prohlásí ji za děvku a nechce s ní už mít. Zatím Adam, zle pohmožděn, prodral se trnitým plotem, kde mu uvízla paruka, a v zbědovaném stavu a ne zcela nepozorován dostal se na své mládenecké lože. Toť fabule před kusem.

Hra začíná se procitnutím smutného hrdiny Adama, jejž chytrý písař, ne náhodou pojmenovaný Licht, béře na paškál, kde že to přišel k úrazu. Adam ovšem zamlčí, kterak padl před Evou. Rozmrzen a rozbolavěn slyší k tomu všemu nepříjemnou zprávu, že právě dnes čerti přinesou soudního radu Waltera, jenž po vůkolních soudech reviduje a každou chvíli může se zjeviti také zde, v Huisumu. Bohudík, že zlámal na blízku kolo u vozu: kéž byl by zlomil vaz! Ale ještě než se podařilo Adamovi vypůjčit si nějakou paruku, již tu je pan soudní rada, ba na neštěstí přichází právě v den, kdy má se konat soudní přelíčení, jemuž ovšem bude obcovati. A již se do dveří tlačí žalující, obžalovaný a svědkové: Paní Marta Rullová, nesouc v ruce děravý džbán, přichází žalovat na Ruprechta jakožto domnělého škůdce; bezradná Eva a Ruprechtův těžkopádný otec Vít doplňují tableau hašteřivých sousedů. Adamovi při tom pohledu je jaksi nevolno: ti snad mne přece nechtějí zažalovat u mne samotného, prohodí; ale uleví se mu, když pozná, že pravý stav věcí je súčastněným naprosto neznám. Eva má jakoby zámek na ústech. Chtěla zprvu se vším se svěřit Ruprechtovi, ale nebylo kdy na dlouhé výklady, a teď mlčí ze strachu i ze vzdoru, neboť

zklamala se ve svém hochovi, od něhož přece zasloužila si neomezenou důvěru, nikoli však nízké podezření, jakoby byla vpustila k sobě ševce Lebrechta či kohokoli jiného. Paní Marta přísahá, že nebyl u dcery nikdo jiný, než kdo směl tam býti, totiž Ruprecht, ten však hromuje a laje a nepřipouští jiného výkladu, nežli že Eva byla mu nevěrna. V kalných vodách loví rychtář Adam.

Předmětem sporu je džbán, jehož pestrou a zázračnou historii vypravuje paní Marta Rullová, zdržujíc se láskyplně u postav, jichž zbytky čouhají kolem velké díry anebo jež jsou zobrazeny na střepích ležících uvnitř nádoby. Žádá náhrady za utrpěnou škodu a pachatelem ovšem označuje klacka Ruprechta. Obviněný, stručně vylíčiv, jak si při senoseči zamiloval Evku, vypravuje o dobrodružství minulé noci, ulevuje svému vzteku alespoň vědomím, že toho vetřelce na útěku notně spražil. Rychtář Adam, sahaje si na holou lebku, bolestivě dá zapsati do protokolu, že to byla tedy klika, jíž byl prchající zasažen, za to má pekelnou radost, když Ruprecht se přizná, že hrst písku, hozená mu od nepřítele do očí, oslepila ho na chvíli a zabránila mu, by neznámého zlosyna pronásledoval. Eva vypoví jen tolik: že Ruprecht džbánu nerozbil; tedy byl kdo jiný u ní! Ano, ale Lebrecht nikoli, neb ten od pana rychtáře právě včera byl poslán do města. Aby zachránila čest své dcery a proti její výpovědi ji usvědčila, že byla s Ruprechtem, poví paní Marta, nač v prvém rozhorlení nevzpomněla: že tetka Brigitta zastihla včera Ruprechta v zahradě v hovoru s Evou. Pošlou tedy pro novou svědkyni a sedění se přeruší. Příchodem Brigittiným nabývá pře nové tvářnosti, vina se sveze na někoho, kdo ještě nebyl do pře zatažen: na ďábla Belzebuba; neboť sněhem prý vede stopa jakoby po koňské noze. Proti tomu mluví okolnost, že přece satan sotva nosí paruku, jakou kmotra našla na plotu pod Eviným oknem. Drzý Adam ví si zase rady: to byl tedy jistě přec jen Ruprecht, neboť jemu dal před několika dny paruku, by ji donesl do města. Chytrý Licht však vyšetřování uvede v pravé koleje, dokáže, že stopa ďáblova vedla k Adamovu příbytku, pod jehož krovem patrně se zdržuje pravý vinník. Rychtář, chycen bez záchrany v pasti, má ještě dosti duchapřítomnosti, by utekl ze soudní

síně a, ač kulhá, úprkem se žene přes pole. Však brzo ho as chytnou, a byť i nebude sesazen, ostrá důtka ho jistě nemine. Působením Walterovým pak vysvětluje se Adamův podvod, Eva, vyléčena z omylu, odpouští Ruprechtovi šeredné jeho podezření, vše se objímá a líbá, jen paní Marta stojí na svém, že za rozbitý džbán jí musí býti dána náhrada.

Kleistova veselohra má dva hrdiny, již oba jsou pojímáni se směšným pathosem a působí tím tragikomičtěji. Jeden je neživý, děravý, slavný leda v minulosti, toť titulní rekvisit, kol něhož se točí celá zápletka. Druhý je rychtář Adam, jenž zápletku způsobil, jenž kulhá, lže a morálně i fysicky páchne. Příliš těsné souvislosti není mezi prvým a druhým, takže snad skutečně se tu střetly plány dva, z nichž starší byl projekt napsati komické heroické epos o džbánu, kdežto mladší záměr, potom převahy nabyvší, zabýval se psychologickým problemem, jak z nesympatického lháře učinit poutavou figuru dramatickou.

Rozbitému džbánu, motivu to přejatému z výtvarnické předlohy, děkoval Kleist za titul celé práce a vyhradil mu též důležitou platnost ku konci veselohry, jejíž nejkratší poslední výjev ukazuje, kterak paní Marta, nedbajíc toho, co se významného událo, trvá na prvotním požadavku: „Soll hier dem Kruge nicht sein Recht geschehn?“ Kromě toho objemná partie prostřed díla vyplněna jest motivem titulním, je totiž věnována popisu Martina skvostu. Uvedená již idylla staršího Gessnera „Der zerbrochene Krug“ elegicky opěvuje džbán, jehož střepy pohozeny leží na zemi před naříkajícím faunem, svázaným od pastýřů. „Er ist zerbrochen, er ist zerbrochen, der schönste Krug! Da liegen die Scherben umher!“, zněl refrainovitý nářek sentimentálního kozonoha, a podobně si stěžuje neusmiřitelná paní Marta u Kleista (v. 644 nn.). Kdežto Gessnerův faun popisoval erotické výjevy z mythologie, jež na nádobě byly znázorněny, jsou obrazy Kleistova džbánu historické: byly to výjevy a postavy z dějin Nizozemska, na př. scéna, kterak španělskému Filipovi byly odevzdávány provincie, nebo postavy císaře Karla V., arcibiskupa z Arrasu a p. Ani tyto detaily nejsou libovolné, nýbrž Kleist pro ně čerpal ze spisu Famiana Strady o odpadnutí Nizozemska,

„De bello belgico", jehož užil Schiller při spisování svého známého historického díla. Ale Kleist se nespokojuje jen statickým vylíčením toho, co bylo vypodobeno na rozbitém klenotu, nýbrž podává jeho historii, či lépe posloupnost jeho majitelů: Z toho džbánu pil za nizozemského povstání španělský vojín, když tu kotlář Childerich ze zadu se naň vrhl a uloupil mu jej; pak jej podědil hrobař Fürchtegott a třikráte se z něho napil: když se v šedesáti letech oženil, potom když se stal otcem, posléze když, zplodiv patnáct potomků, ztratil svou ženu; džbán připadl pak Zacheovi krejčíkovi, jenž vyhodil všechen svůj majetek z obleženého domu a vyskočil na ulici: sám si zlámal vaz, ale zázračnému džbánu nestalo se pranic; posléze obdržel jej nebožtík Rull, Martin muž, a u něho džbán zažil největšího zázraku: když vypukl požár a dům shořel, byl džbán vytažen z popele nejenom nepoškozen, nýbrž potáhl se krásnou glasurou, jakby právě byl vyšel z pece hrnčířovy. Leží, myslím, na snadě, že tato historie úmyslně paroduje homerovské passáže na př. o provenienci a dědictví královského žezla z prvého zpěvu Iliady: tak jako vůbec komické epos, ať antická „Batrachomyomachie", ať Boileauův „Lutrin" či dvě velmi známé travestie 18. století: Voltaireova „Pucelle" a Blumauerova „Aeneida", navazují na stil heroického eposu. Užívá se tudíž právem o této episodě homerovského označení „aristeia". — Také před tím již, na začátku šestého výstupu, hrál džbán komicko-pathetickou úlohu; slovy: „Ihr Krugzertrümmerndes Gesindel, ihr!" paní Marta se uvedla, se znamenitou výmluvností dorážejíc celou spoustou slovních hříček („den geschiednen Krug entscheiden", „den Krug, der kein Gebein zum Stehen hat, ersetzen" a p.) na nenáviděného domnělého pachatele.

Přes živou účast, s níž Kleist vystupňoval hrdinskou historii džbánu, ustupuje úloha tohoto rekvisitu docela do pozadí před karakteristikou hlavní osoby. Rychtář Adam jest, abstrahuji-li od Roberta Guiskarda, nejplastičtější postavou prvých Kleistových dramat. Nevím, o který povahový rys tato básnická figura se sdílí se svým tvůrcem, neboť Kleist, posuzován dle svých dopisů, jeví se pravým opakem lstivého podvodníka: proto — a tím se liší od vět-

šiny Kleistových velkých výtvorů ostatních — je prost takřka všech subjektivních příměsků, které utvářely karakteristiku na př. Otokara Schroffensteinského nebo Alkmeninu. Srovnávat by bylo lze snad některého intrikána z Kleistových prvotin, tedy především zlosyna Ruperta: a přec, jaký pokrok! Rupert Schroffensteinský geniálně je vystižen spíš jednotlivostmi, zvl. v mohutné scéně s Jeronýmem, nežli celkově, upomíná přec jen ještě na demony, mladistvě, abstraktně pojímané dle způsobu Schillerova Františka Moora: naproti tomu rychtář Adam od svého vzezření až do tajů duše, od svého procitnutí až do útěku je viděn mocným jednotícím pohledem a je vytvořen tak, že i čtenářům nutně se sděluje živý a živoucí názor. Realistické umění Kleistovo, jež se bystřilo komickými výjevy „Amfitryona", dostoupilo zde vrcholu, jemuž se vyrovná již jen jeho novelistika a pak některá partie posledního dramatu. „Rozbitý džbán" vůbec nemá místa pro romantiku a tím se liší od veselohry předchozí, vykazuje jí asi to postavení, jako Schroffensteinským přísluší vůči Guiskardovi; postavu Adamovu vytvořila rozkoš umělce, vystupujícího ze sebe samotna, láska k básnické skutečnosti, pozorování a pořádání karakteristických detailů.

Za psychologický motiv jednání jednoho z největších tragických zločinců v umění, jednání Makbethova totiž, neudává se „černá duše", nýbrž přemíra fantasie. Také u komického polozločince Adama hledal bych hybné agens v jeho živé obraznosti a nikoli v špatnosti. Rychtář Adam je lhář a prášil, ale ne proto, aby jiným uškodil, jako spíš proto, že mu nepravda je potěšením a takřka životní potřebou; proto, že podle jeho výpočtu křivá dráha bývá nejkratší a nejjistěji vede k cíli; proto posléze, že mu schází cit morální odpovědnosti. Zachoval si v tomto ohledu ještě dětsky naivní a přirozenou mysl, která neuznává, že by pravda sama sebou stála výše nežli lež. Jeho intrika proti Evě byla jistě spíš drzá nežli obratná: vždyť by se byl málem nechal chytit od žárlivého ženicha! Bylo mu — nehledě k vrozené jeho vilnosti — prostě rozkoší, že může ošálit vesnickou dívčinu a jeviti se jí v báječném světle záchrance a pomocníka. Vždyť je jinak dobrosrdečný, neškodný a skoro politováníhodný ve své mládenecké opu-

štěnosti, přes to, že ho na venkově považují za malého pána boha. Je milovníkem žen, ale přes temné narážky na „Muhme Schwarzgewand", kostelníkovu to ženu, nezdá se, že by byl právě hýčkán přízní krásného pohlaví — Ruprecht alespoň by žárlil spíše na koně, nežli na kulhavého starého záletníka. Vybíravý ve svých prostředcích Adam není nikterak. Použil Eviny neznalosti písma: že se mu lest tedy jaks taks podařila, k tomu nebylo třeba zvláštního taškářství. V pravém světle ukazuje se jeho sofistické umění a virtuosní lhaní teprve tehdy, když má proti sobě rovnocenné soupeře, totiž v soudním přelíčení. Kdyby vedl při bez dozoru, není pochyby, že by ji rozhodl dle své libovůle, že by buď nespravedlivě odsoudil Ruprechta, nebo přiměl strany k bezdůvodnému smíru. Ale před prozíravým Walterem a intrikánským Lichtem je mu napiati všechny síly čilého ducha a projeviti duševní vlastnost, která, vedle sklonu ke lhaní, u něho vévodí: totiž neslýchanou arroganci. Rychtář Adam nezná jednoho slovíčka: studu. Bez úcty k autoritě, bez ohledu na své postavení, bez citu pro spravedlnost žene prohranou při na ostří, doveda vždy znovu zadrhnouti novou nějakou kličku ku škodě protivníkově, nalézaje vždy ještě otevřená dvířka, kudy upláchnouti. Všechny okolnosti mluví proti němu; ne ovšem z počátku, ale čím dál, tím zřejměji; a čím dál, tím nestoudněji lže. Lží bylo jeho prvé slovo, a to vtipnou, ba duchaplnou lží, jakož vůbec má takřka nevyčerpatelný fond humoru. Co se vám stalo? ptá se starostlivý Licht. Klopýtl jsem, zde na hladké podlaze jsem zakopl, ač tu není keře („straucheln" — „Strauch"), padl jsem na ostrou hranu u kamen. Ale kde pak že nechal paruku? Ani to nepřivádí Adama do rozpaků: Jen si pomyslete, vykládá Lichtovi, kočka — „die Katze, das Schwein!" — se v ní v noci okotila; a když Licht nevěří, vymýšlí si Adam, popuzen jsa odporem, hned nové detaily: pět mláďat prý to je, žlutých a černých, jedno pak bílé, zdali pak prý by si Licht přál jedno dostat darem (v. 248)? Vůči přísnému Walterovi (v. 1489) má pohotově zas jinou bájku: až do noci prý studoval akta a tak hluboko se ponořil do processu, až mu od plamene svíčky chytla vlásenka. Adam, pravý mistr v podvodu, dovede každého obelhati stilem.

advekátním úctě, již chce vzbuditi. Vesničany přelstívá hrubou a násilnickou báchorkou, Lichta obelhává s tváří milostivého představeného, s Walterem zahrává tak, by vzbuzoval domnění o své píli. Ale ani s jednou a touž osobou nejedná pořád stejně, a tím se projevuje ještě obratnějším diplomatem. Především s Evou: zdál-li se jí ještě předešlého večera šlechetným záchrancem, ukazuje jí dnes hrozivější tvář; dvojsmyslnými řečmi o kuřeti, jež prý musí spolknouti pilulku, míní ovšem dívku samotnu, naznačuje jí, že jediné její slovo Ruprechta může uvrhnouti do zkázy, že tudíž jí nezbývá, nežli být pěkně zticha. S Lichtem dovede zatočiti alespoň s počátku; ví dobře, že dobrý ten druh sám má zálusk na soudcovský úřad, a proto s ním zavádí sladké hovory (v. 128): „Jetzt gilt's Freundschaft. Ihr wisst, wie sich zwei Hände waschen können ... heut ist noch nicht die Gelegenheit, heut lasst ihr noch den Kelch vorübergehn" — rozkošnou tou biblickou narážkou dobrák Adam svému kmotříčkovi „sait dorer la pillule", bych užil Molièreovského obratu.

Nejkuriosnější a nejvtipnější je darebácké Adamovo zahrávání s bodrým soudním radou. Kam vítr, tam plášť, si myslí, dle pokynů představených dovede právo zastávati „bald so, bald so". Vzorný pořádek právě není v soudních aktech. Registratura slouží spolu za špižírnu, soudní síň je Adamovou ložnicí, do listin sirotčích je zabalen brunšvický salám. Také právnické znalosti rychtářovy nejsou ani správné ani čerstvého data. Jeho vědomosti a zvyklosti mají naskrze praktický ráz, případ od případu si upravuje zákony a předpisy. Umí servilně přitakovat, když představený si stěžuje na ustálené řády (v. 325); defraudantem není jako rychtář Pfaul v sousední vesnici, ale malé nesprávnosti snad i v jeho účtech by se daly nalézti (v. 349); mní, že nejlepší prostředek, naklonit si přísného revisora, bude, pozvati ho k chutné posnídávce (v. 399), neboť o nepodplatitelnosti kteréhokoli úředníka, zdá se, má vážné pochyby (v. 97); oslňuje učenými frásemi, cituje Demosthena (v. 143), Pythagoru (v. 1530). Když poznává, jak nepříjemná situace mu asi nastane ze sporu, jejž sám zavinil, předstírá zprvu (v. 514) indisposici a žádá, by Licht zaň převzal řízení processu. Pak, vida nezbytí,

dopustí se prvé nekorrektnosti, mluvě potichu se svědkyní (v. 521), což mu vynese prvou důtku od Waltera. „Soll jetzt die Prozedur beginnen?" ptá se, jako by nastávalo něco zcela neobvyklého, a hned po té překvapí radu naivní otázkou, přeje-li si, aby líčení řídil „dle formalit či tak, jak zde v Huisumu je zvykem?". Walter ovšem nerozlišuje mezi oběma eventualitami, a tedy: „Gut, gut. Ich werd' euch zu bedienen wissen." Pompesně se ptá písaře, je-li připraven, a ohlašuje: „So nimm, Gerechtigkeit, denn deinen Lauf", ctihodným archaismem („Klägere trete vor") volaje žalobce před svou stolici. Ježto pan rada si přál viděti zdejší soudní formality, dává své dobré známé paní Martě pedantické otázky, by zjistil její totožnost. (Tento soudnický motiv, dnes velmi známý a variovaný tak různě ve všech možných naturalistických dramatech, tenkrát byl as novum). Ježto však, jak poznává, Walter „není pro formality", vpraví se hned do této nové praxe a dává psáti do protokolu, čeho Walter žádal při popisu osoby, též o předmětu žaloby — „dem Amte wohlbekannt" —, čímž takřka travestuje pokyn soudního rady, vytýkaje dokonce (v. 602): „Pedantische Bedenklichkeit". Ale teď se mu již hodí rychlé vyřizování bez pedantičnosti. Jakmile Marta jen nadhodila Ruprechtovo jméno, již je mu takřka prokázáno: „Jetzt wird die Sache gleich ermittelt sein", což Walterovi ovšem zdá se býti „ein gewaltsames Verfahren": Ale co chce pan rada? vždyť přece nemá rád formalit. Tato nová poloviční urážka vyvolá nové a důraznější napomenutí: „Wenn ihr die Instruktion, Herr Richter Adam, nicht des Prozesses einzuleiten wisst, ist hier der Ort jetzt nicht, es Euch zu lehren." Sotva však slyšel, že Licht má říditi výslech, má zase novou výmluvu: Vaše milost si výslovně přála, bych soudil, jak v Huisumu zvykem, ale zde vládne nenapsané právo zvykové, od něhož jsem se ani v nejmenším neuchýlil. Přejete-li si, budu soudit, jak je zvykem u vás — na formě mi nezáleží. Nedbaje ostrého napomenutí („Ihr gebt mir schlechte Meinungen, Herr Richter", v. 636), zahajuje Adam výslech ve formě, jíž doufá, že Waltera uspokojí. Prostými slovy vyzve Martu, by přednesla žalobu a vyhovuje tak liteře i duchu zákona, leda že si dovoluje žalobkyni

přerušovat poznámkami hodně subjektivními a namířenými proti Ruprechtovi, na nějž by rád uvalil vinu, až je to Walterovi samému nápadné (v. 821): „Wenn ihr selbst den Krug zerschlagen hättet, könntet Ihr von Euch ab den Verdacht nicht eifriger hinwälzen auf den jungen Mann, als jetzt.“ Dochází ke skutečnému konfliktu, z něhož však chytrý Adam se vysvobodí, předstíraje, „že se dá od jeho milosti poučit“ a sám se napomínaje s komickou vážností: „Wohin auch, alter Richter, dachtest du?“ Dle předpisů udílí slovo obžalovanému, na němž hned předem však si schlazuje žáhu: „Bekennt Er, oder unterfängt Er sich, hier wie ein gottvergessner Mensch zu leugnen?“ „Steht nicht der Esel, wie ein Ochse, da?“ (v. 852, 865). Jakmile se podezření svezlo na Lebrechta, ihned změní Adam vůči Ruprechtovi ton, teď oslovuje ho s otcovskou laskavostí: „Sprich weiter, Ruprecht, jetzt, mein Sohn.“ Proti výpovědi Evině se brání, cituje zmatenou právnickou učenost dle toho či onoho paragrafu (v. 1055); když mladí klackové rozbijí džbán či něco takového, dcery prý nesvědčí matkám (toť snad jediná stopa, že také Kleist „rozbití džbánu“ pojímal ve smyslu erotické symboliky). Walter ho poučí o rozdílu mezi svědectvím a deklarací a kroutí hlavou, jak těsně v rychtářově mozku se stýkají vědomosti s omylem, Adam však s bezpříkladnou drzostí hned si vymyslí nový paragraf, dle něhož prý Eva vypovídat smí, „doch was sie sagt, das glaubt man nicht“. Nepochodiv s návrhem, že by se spor mohl urovnat — neboť zda Lebrecht či Ruprecht byl vinník, na tom konečně prý nezáleží —, podává Adam essenci svého neodpovědítelného šlendriánu v napomenutí (v. 1104): „Ein Richter immer, weisst du, ist ein Richter, und einer braucht ihn heut, und einer morgen.“ S rozkošnou impertinencí vykládá Walterovi, že to není mluveno pro pány z Utrechtu, ti tomu as nerozumějí, ale s lidem prostým už prý dovede zacházeti on líp než studovaný nějaký soudce. Znovu hledí podezření uvalit na Lebrechta, chválí Evku, „mein Herzchen“ (v. 1207), když svědčí mu po vůli, a jakoby se vmýšlel do duše stydlivé nějaké hříšnice, kompromituje nevinnou dívku nestoudnou maximou (v. 1240): „So’n Volk, im Finstern leiden sie’s (die Mädchen), doch wenn es Tag wird, so

leugnen sie's vor ihrem Richter ab." Když se nad ním stále těsněji svírá síť, najednou v něm procitá ohled k panu soudnímu radovi: zda-li ho ta pře neznaví? Zda nechce revidovat pokladnu a registraturu? (v. 1394). Walter trvá na pokračování a Adam se podvoluje: „Ihr seid der Meinung — auch gut." Malým občerstvením však vzácný host nepohrdne, a tak Adam má příležitost vykládat svou družnou mládeneckou filosofii, podle níž by se dalo čekati, že je poctivcem od kosti (v. 1451):

Das ist der Vorteil
Von uns verrufnen hagestolzen Leuten,
Dass wir, was andre, knapp und kummervoll,
Mit Weib und Kindern täglich teilen müssen,
Mit einem Freunde, zur gelegnen Stunde,
Vollauf geniessen.

Po Brigittině svědectví je jeho bezstarostnost ta tam; jako tonoucí se chytá každého stébla, ba ani víra v ďábla mu není dost abstrusní, aby se jí nesnažil obhájiti (v. 1742, 1833), teď prý, když satan zavítal mu as do domu, ani už neručí za správnost účtů. Popře, že má jednu nohu znetvořenu, ale jak brzy tato lež musí selhati, na to nepomýšlí; jediná věc, to dobře cítí, může ho zachránit, totiž bezmezné lhaní; dokud Eva bude mlčet, není jeho vina prokázána. Patheticky prohlásí (v. 1855): „Hier auf dem Richterstuhl von Huisum sitz' ich" a vlásenku jakožto corpus delicti klade před sebe na stůl: kdo tvrdí, že to jeho paruka, toho požene před nejvyšší zemský soud v Utrechtu. Vyvrcholí celou komedii svého soudnictví tím, že nyní, kdy sám je takřka již chycen, vynese sentenci proti Ruprechtovi (v. 1874) a odsoudí ho na neurčitou dobu do žaláře; džbán ať už si nahradí či ne. Rychlý útěk po Evinu odhalení skutečného stavu jest ultima ratio, jež zbývá zatvrzelému lháři.

Vedle skvostné postavy Adamovy vytvořil Kleist řadu osob neméně ostře viděných, byť ne obdařených takovým bohatstvím karakteristických detailů. Všichni však, kdo vystupují ve veselohře, stojí na pevné půdě a pojí se v skupiny a kontrasty co nejostřeji odlišené. Rozeznávám dvě skupiny: selskou čtveřici (oba milenci se svými rodiči) a soudcovskou trojici (Walter, Adam, Licht), isolovaně stojí

episodické figury paní Brigitty a služebných. Již děvečky Adamovy, bych začal od nejméně významných postav, jsou oživeny, byť jediným gestem. Při neslušné poznámce Adamově zachechtá se hloupá služka (v. 260): toť pravý Kleistovský způsob karakterisovat beze slov, tak již ve Schroffensteinských (IV 3) vystihl něhu mladičké Barnaby scénickou poznámkou „sieht ihm nach, seufzt und geht ab." Pošetilost, až přiblblost vesničanů karakterisuje pověrčivou Brigittu, jíž schází nejmenší dar kombinační. Dvojí pár žalujících a žalovaných (Marta, Eva — Vít, Ruprecht) obratem ruky přeměňuje svůj soudní vztah: matka s dcerou žalují na muže pro rozbití džbánu, otec se synem na ženy pro porušení věrnosti. Karakteristická antithesa stáří pojí tuto skupinu ve dvě nové dvojice (Ruprecht a Eva — Vít a Marta). Proti tvrdohlavému a jednoslabičnému Vítu Tümpelovi, jenž dle patriarchálního zvyku žádá, by jeho synovi vráceno bylo, co daroval své milé, stojí mnohomluvná pathetická porodní bába, hrdá na svou počestnost a svého práva se domáhající s pravou selskou neústupností. Bez krasořečnictví a citlivůstkářství rozvíjí se erotický poměr ženicha k nevěstě; jadrnými slovy vypravuje Ruprecht, jak se mu holka zalíbila (v. 875):

> Denn heuren wollt' ich sie, das müsst ihr wissen,
> Ein rüstig Mädel ist's, ich hab's beim Ernten
> Gesehn, wo alles von der Faust ihr ging,
> Und ihr das Heu man flog, als wie gemaust.
> Da sagt' ich: Willst du? Und sie sagte: „Ach,
> Was du da gakelst." Und nachher sagt' sie: „Ja."

Sliboval svému otci, že jistojistě zůstane pod okénkem, a tím větší jeho vztek, když pozoroval, že jiný osobil si právo, jehož sám se zřekl. Není divu, že z přirozeného selského synka stává se surovec, jenž domnělé nevěrnici laje nevěstek. Eva miluje ho příliš, než aby urážkami dala se pohnouti k přerušení svazku. Přílišným chytrákem Ruprecht asi není, dojista žárlivost mu zaslepila zdravý úsudek. Selsky vychytralý je za to písař Licht, jenž tvoří přechod ze sféry selské k úrovni vzdělanců. Sám asi vesnický synek, vžil se úplně do své povýšené a spolu ponížené posice, je pokorný k představeným, dobrotivě laskavý k vesničanům, s nikým se nehašteří a je vlastní spiritus

rector pře, jenž asi nejdříve prokoukne celý podvod. Pomalejší je jediný skutečný pán v kuse vystupující, totiž soudní rada Walter; ovšem, není do místních a osobních poměrů tak zasvěcen jako Licht, ponenáhlu teprve zjišťuje terrain, vážně, důstojně a lidsky si vede jakožto lepší zastance justice, nicméně však nevyniká nad slušný průměr svého stavu ani — jak patrno z upřílišené polemiky proti pověrčivosti — nevyrůstá nad osvícenský rationalismus své doby. Ale krásným chováním k Evě stává se nicméně zastancem vyššího principu, mluvčím humanity, jež se nenechává omezovati literou zákona.

Jak povahy tak situace „Rozbitého džbánu" jsou veseloherní. Jediný motiv nutno vyjmout: citový život Evy Rullové. Tuto selskou milenku pozvedl Kleist do vyšších sfér, dal jí prožívati konflikt, jenž v jiném okolí mohl by se prohloubiti k vážnému dramatu, přiblížil ji Anežce Schroffensteinské i Alkmeně a dal jí něco ze své vlastní, hluboce vážné a bezkompromissně svědomité erotiky. Čeho žádá Eva na svém milenci? Aby jí bezpodmínečně věřil. Podezření, nedůvěra vloudily se mezi ně, jako mezi Otokara a Anežku. Je si však vědoma své čistoty a je nešťastna, že se zklamala v Ruprechtovi, jenž jí nevěří na slovo, jenž není dosti šlechetný, aby vzal dobrovolně na sebe vinu, přiznal se k rozbití džbánu a tak zachránil čest milenčinu (v. 1171):

> Du hättest denken sollen: Ev' ist brav,
> Es wird sich alles ihr zum Ruhme lösen,
> Und ist's im Leben nicht, so ist es jenseits,
> Und wenn wir auferstehn, ist auch ein Tag.

Zklamaný cit Evin nevede k dalším konsekvencím nežli k bolestným výčitkám. Pozorujeme vnější vztahy i základní rozpory fabule obou Kleistových veseloher. Evě opakuje se něco z toho, co zažila Alkmene: Vplíží se k ní cizí muž, žádající důkazu lásky; její pravý milenec ji podezírá z nevěry a chce ji zapudit. Ale schází bolestný osten, jenž konflikt Alkmenin tak palčivým způsobem bodá a mění v duševní tragedii: Eva není zmatena, není rozdvojena ve svém citu; nemluvě ani o tom, že Adamův svůdcovský pokus s hnusem odmítla, Eva, nekomplikovaná, nerozbolestněná, nermoutí se pro vlastní vzpomínku,

nýbrž pro malou víru Ruprechtovu. Je to nejsympatičtější osoba celého kusu, tím milejší, že také ona má své lidské slabosti a vady, zaplétajíc se do protimluvů (den před tím tvrdila, že u ní byl Ruprecht) a dávajíc se zastrašiti hrubými hrozbami rychtáře, jenž béře v počet její lehkověrnost.

Zvláštnost formy Kleistovy veselohry je dána především její strukturou, jež zná pouze rozdělení na výjevy, nikoli na akty. Bez přerušení se odehrává celý děj, jenž ostatně má pečlivé členění: po znamenité exposici jednotlivé odstavce přelíčení, mezi nimiž pausa určená k zotavení, posléze dvě scény věnované rozluštění celého problemu. Vnějším znakem je zase roucho metrické: Kleist, jako v celé své dramatické tvorbě, sáhl i zde po pětistopém jambu, promíšeném mnohými nepravidelnostmi a úmyslnými nesprávnostmi, a tak zavedl do německé veseloherní tvorby naprosté novum. Lessingova „Minna von Barnhelm“ psána prosou dle vzoru Diderotových obrazů rodinných, Goethovy nesamostatné veselohry z mládí jsou v alexandrinech podle francouzského klassicismu, Schillerovo zpracování Gozziho „Turandot“ volí sublimnější formu metrickou, ale patrně jen pro svůj sujet pohádkový, romantické komedie Tieckovy předvádějí smíšeninu všech možných slohů: Kleist stilisoval vnější formu, ačkoli jeho thema jest nejen realistické, nýbrž vzato z ovzduší prostého vesnického života, přiblížil tedy genrovou svou veselohru velkému dramatu, čímž se odklonil od veseloherní tradice soudobého realismu ifflandovsko-kotzebuovského. Ovšem, patheticky jeho verše neznějí, a v tom je značné umění metrika Kleista, jak dovedl individualisovati verš a odstupňovati jamb dle karakteru mluvčího. S tvrdými akcenty, s přídechem prostonárodního jargonu, se zálibou pro jazyková i metrická allotria rezsekává Kleist jamby své veselohry. Zabarvuje řeč silně dialekticky, a to ovšem dle svého braniborského nářečí, třeba že lokalisuje kus v Nizozemí, a postupuje i v tomto směru drahou vykázanou již „Amfitryonem“. „Detz“, „gackeln“, „man“, „Kossäth“, „Knippkügelchen“, „twatsch“, „willt“ (m. „willst“), „Klägere“ — toť několik jazykových kuriosit, v nichž k dialektu mísívá se sklon k archaisování. Jako

v moderních naturalistických theoriích, tak i v názorech spolupracovníků „Phöba" probírala se otázka (prakticky rozřešená již u Molièrea), je-li dialekt přípustný v mluvě na jevišti. Ještě živější stává se Kleistova dikce přehojnými obraty příslovečnými, jež dle názorného způsobu visuelních básníků (dokladem jmenuji Gottfrieda Kellera) úmyslně jsou vykládány dle svého původního znění, a tak dochází k veselým dvojsmyslům (jako v. 1796 „es stinkt in der Registratur"), jež vycházejí vstříc vyslovené básníkově tendenci zpestřiti dialog slovními hříčkami.

Forma dramatisovaného processu podporuje Kleistovu manýru zřejmě dokumentovanou již předcházejícími hrami a jevící se v specificky dramatickém oživení dialogu. Jednotlivé osoby jakoby si z úst rvaly slova, nenechají si dopověděti větu, přerušují se navzájem otázkami a výkřiky, nutí se k opakování slov a k zdůrazňování té či oné částice konversační. Brentano, jemuž scházel eminentně dramatický smysl pro rozmluvu, posmíval se, že Kleistovy postavy jsou vesměs nahluchlé, pročež otázkami a pobídkami ze sebe jakoby násilím tahaly rozumy: Vlastní vysvětlení zvláštnosti leží však v Kleistovu názoru o vzniku myšlení mezi konversací, jak to duchaplně a přesvědčivě vyložil v článku, asi současném s „Rozbitým džbánem" (4, 74 nn.), v znamenitém to essaii „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden", kde vkládá svou osobní dramaticky dialektickou methodu i do referátů přejímaných z historie nebo odjinud z poesie. „L'idée vient en parlant", zní Kleistova maxima, jíž parafrasuje známé úsloví „l'appétit vient en mangeant": není tedy divu, že také ve svých dramatech applikuje svůj zvláštní maieutický způsob, teprve z názoru dvou individualit, teprve ze slov vypravovatele a ze zájmu o vypravování dávaje vznikati popisům a zprávám, jimiž dramatická akce má býti poháněna do předu. Realistické scény „Amfitryona", kde sluha v úžasu ani nedopověděl slova („sein Die — sein Diener", „So — Sosias") a v „Rozbitém džbánu" na př. výstup sedmý jsou ukázkami, kam až sáhá Kleistova snaha o oživení a naturalistické vyjádření akustických vjemů: „(Ich) müsst' ein Ochs gewesen sein —" ‚Was?' „Was?" ‚Ich fragte —!' „Ihr fragtet, ob ich —?" ‚Ob Ihr taub seid, fragt'

ich. Dort Sr. Gnaden haben Euch gerufen.‘ „Ich glaubte —! Wer ruft?“ ‚Der Herr Gerichtsrat dort.‘ — Anebo: „Wer seid Ihr?“ ‚Wer —?‘ „Ihr.“ ‚Wer ich —?‘ „Wer ihr seid!“.

Již Lessing, jenž Němcům dal prvou velkou veselohru, stěžoval si na nedostatky této formy v Německu, správně srovnávaje nedokonalý společenský život své vlasti s vyspělou sociální kulturou francouzských sousedů. Goethe a Schiller, již sami byli celkem vzdáleni veseloherní produkce, pociťovali tento nedostatek neméně palčivě a hleděli mu odpomoci vypisováním konkursu. Kleist, jenž se o cenu ani neucházel, ani jí nebyl poctěn, nýbrž naopak se dožil velkého neúspěchu, byl, jak dosvědčují komické partie „Amfitryona“ a celý „Rozbitý džbán“, prvořadý komický talent, a těžko jen říci, odkud čerpal literární inspiraci. Molièreovské typy, jako zvláště vlivný „Tartuffe“, mají sice jistou příbuznost s vilným svatouškem Adamem, ale celá struktura „Rozbitého džbánu“ odporuje francouzskému stilu; stejně i tendence, směřující k ostré individuální karakteristice, nikoli k stanovení všeobecně platných lidských typů. Také vzor Shakespeareův zde nerozhoduje, již krásně lidský Kleistův zájem o zastánce nižších tříd společenských ostře kontrastuje s karikaturami Shakespeareových scén řemeslnických a lidových vůbec. Antická předloha, jak s počátku zdůrazněno, nepodala než všeobecné motivy, a tak i úvaha stilová potvrzuje předpoklad motivovaný látkou veselohry, že Kleist byl „ein Original“. Naproti tomu vede od veselohry, jež byla ve své době takřka isolována, znatelná linie do budoucnosti: Moderní realistická veselohra G. Hauptmanna (zvláště „Bobří kožich“) již svou ironickou atmosférou soudnictví a sympatickým líčením zločinného karakteru ukazuje zpět ke Kleistovi. A myslím, že vede přímá cesta od Kleistova Adama i Waltera k jinému vrcholu moderní veselohry, ke Gogolovu „Revisoru“, jehož titulní postava představuje jakousi synthesu obou oněch soudců. Friedrich Hebbel pak, jenž sám s menším zdarem usiloval o produkci veseloherní, vysoké své hodnocení Kleistova kusu sevřel v klassickou formulku, že je to dílo, vůči němuž propadnouti může leda publikum.

Poznámka.

O švýcarských zkušenostech, předcházejících koncepci veselohry: Th. Zolling, H. v. Kleist in der Schweiz; tam reprodukce Debucourtova obrazu: jiný obrazový materiál (Greuze, Menzelovy illustrace ke Kleistovi, Th. Döring v úloze Adama) u Servaese. — Zschokkův referát: v Selbstschau z r. 1842, kap. 22.; ed. H. Bodmer 1, 177; jeho novela tamtéž 5, 83 nn.; ve Wolfovu vydání Kleistovy veselohry, p. 95 nn. S. Gessnera idylla: Schriften 3 (Wien 1789), p. 41 nn. — Pfuelovo sdělení u Wilbrandta, p. 199. — Historická předloha aristeie džbánu (Famianus Strada): O. F. Walzel v úvodě k vydání „Rozb. džb." v „Meisterwerke der deutsch. Bühne" č. 32 (1905): srv. 4, 406. Tento editor i jiní vydavatelé (především E. Wolff v 1. svazku „Meisterwerke Kleists") vkládají variant do textu, proti methodě Ericha Schmidta, jenž věrně se přidržuje authentického tisku z r. 1811. O poměru variantu k textu přesvědčivě vykládá Meyer-Benfey (1, 399 nn.), jenž mi byl směrodatný též znamenitou svou karakteristikou Adama. — Příbuznost s Molièrem přeceňuje W. Herzog (p. 360 n.) — K otázce dialektu v dramatu: Adam Müller ve Phöbu v březnu 1808: srv. Erich Schmidt 1, 462. Tamtéž (1, 463) recense z doby Kleistova života. — O výmarském představení: E. Genast, Tagebuch eines alten Schauspielers 1, 1862, 169 n. Goethův úsudek: Riemer, Mittheilungen über Göthe 2, 1841, 661; ve vydání Herzogovu 2, 480 nn. sneseny úsudky Goethovy, Henrietty Knebelové a j. — Brentano o Kleistovi: Steig, A. v. Arnim und die ihm nahe standen 1, 344. — Hebbel o Rozbitém džbánu: v recensi z roku 1850 (ed. R. M. Werner 11, 350). — O provozování v Berlíně a Vídni: Rahmer, Kleist als Mensch und Dichter, p. 278 nn. — K. Birk, D. zerbroch. Krug. Ein Beitrag zur Inszenierung des Lustspiels, v Praze 1910. — Český překlad od Ladislava Quise roku 1910 v Světové knihovně č. 779—781, s úvodem. Hrán v Městském divadle Vinohradském 9. dubna 1910 (spolu s Racineovými Sudílky); srv. Nár. Listy z 12. dubna 1910.

IX.

První novely.

Sáhá-li Kleistova dramatika svými kořeny hluboko do tradice osmnáctého století a stojí-li jakožto samostatný útvar vedle klassicismu a vedle romantiky kolem roku 1800, platí pro jeho činnost novelistickou obdobné předpoklady a obdobná posice v literatuře soudobé. Vyšed ze školy sentimentálních občanských povídkářů, zvláště odchován modním spisovatelstvím německého romanopisce Augusta Lafontainea, začet se intensivně do Goethových románů a obeznámen s pokusy Schillerovými a Tieckovými, vytvářel Kleist svůj vlastní epický stil, jehož vzory však krom toho nutno hledati v písemnictví románském, ať u Francouze Montaignea či u Španěla Cervanta či u Vlacha Boccaccia. Právě tehdy, kdy také svou lyrickou, dramatickou i essaiistickou činností tíhl k rivalisování s francouzskými předlohami („Dvé holubů“ — „Amfitryon“ — „O zhotovování myšlenek“), právě v Královci koncipoval své největší plány epické. Do Královce spadá komposice prvé části „Michala Kohlhaase“, jehož hlavní část (nikoli dokončení) byla redigována teprve po té v Drážďanech; v Královci vznikly dvě nejdříve publikované Kleistovy povídky, „Zemětřesení v Chili“ (otištěné r. 1807 pod jiným titulem) a „Markýza z O . . .“ (otištěná r. 1808), ale také „Zasnoubení v St. Domingu“, uveřejněné až v posledním Kleistově roce, datuje se asi z doby předdrážďanské, a stejně tomu jest i s „Nalezencem“, jenž rovněž teprve 1811 byl publikován: ba tato novela vykazuje řadu vnitřních znaků, jež nutí pokládat ji za nejstarší

Kleistův pokus o novelistickou tvorbu. Těže z nejnovějších stilistických a komposičních šetření K. Günthera, pojímám čtyři povídky: „Nalezence", „Zasnoubení", „Zemětřesení", „Markýzu" (v tomto pořadu) za nejstarší Kleistovy povídky, jimž věnuji zde shrnující kapitolu, kdežto analysu Kohlhaase zařazuji isolovanou do úvahy o básníkovu vývoji pozdějším.

„Der Findling" (3, 358 nn.), ani ne dvacítistránková povídka, má titulního hrdinu v Nicolovi (bez příjmění) a kromě něho dvě hlavní postavy, římského obchodníka Antonia Piachiho a jeho ženu Elviru. Děj lokalisován v Římě, Dubrovníku a Janovu, bez udání časového, patrně jsou míněny poměry soudobé. Pramen povídky znám není, běží as o básníkovu původní invenci. Stěžejní motiv, jenž určuje jak obsah, tak karakteristiku, jest extremní nevděk: Nicolo, jejž Antonio Piachi adoptoval ztrativ k vůli němu své vlastní dítě z prvého manželství, odplácí dobrodiní šeredným darebáctvím; pouští uzdu své lehkomyslnosti, usiluje o čest Antoniovy mladé manželky, hnusným podvodem chce na ní vymámiti důkaz lásky, a jsa od pěstouna přistižen, vyhání ho z domu, jenž se stal jeho majetkem; Antonio, pohřbiv svou manželku, vykoná na nalezenci hrůzný akt pomsty, ba ani na popravišti, kam ho vedou pro spáchanou vraždu, jeho nenávist není ukojena.

Jest tudíž „Nalezenec" od začátku do konce novelou náruživostí. Zloba a špatnost ovládají vlastní děj, jehož konec zasvěcen je citům mstitelským, a jediná povaha passivní Elviry dodává drastické tragice jakési smířlivosti. „Nevděk světem vládne", ta moudrost jest pointou, ovšem že nevyslovenou, Kleistovy prvotiny, jež, jak u jejího autora přirozeno, morálku silně nenanáší, nýbrž spíše si libuje v ironickém zahrocení motivů: otec přijme cizího hocha, nakaženého morem, a od něho se infikuje jeho vlastní syn, od něho mravní nákaza se vplíží do jeho rodiny, otráví její vzduch, hrozí zachvátit jeho cudnou ženu, jež umírá leknutím a hnusem, až posléze sám šlechetný pěstoun se mění v krvavou bestii. Karakteristika nevděčného nalezence doplněna dvěma rysy: náklonností ke krásnému pohlaví (zvláště k biskupově souložnici) a vy-

hledáváním styků s intrikánskými kněžími, čímž obojím do povídky se dostávají akcenty protiklerikální. Na druhé straně Antoniova povaha líčena zprvu sympaticky jakožto povaha přísného karatele, čímž závěrečná jeho metamorfosa tím více překvapuje silným dramatickým efektem. Dějová zápletka je ledabylá. Nástrahy, jež nalezenec strojí krásné Elviře, zakládají se na podobnosti, blíže nezdůvodněné, protože ryze, ba zázračně náhodné. Nicolo má trojí podobnost se zemřelým Elviřiným ženichem: předně fysickou podobnost vzrůstu a tváře, dále podobnost kroje, alespoň když se náhodou přestrojí do janovského kostymu, do třetice pak podobnost jména, ježto z „Nicolo" přesmyčkou písmen, tedy „logogryfem", dá se utvořiti „Colino", jakž se zemřelý rytíř nazýval.

Tragedie vášně; cit pomstychtivosti; motiv náhody: to jsou tři znaky, jež jsme konstatovali též pro „Schroffensteinské" a jež tudíž jsou společny prvému Kleistovu dramatu a pravděpodobně prvé jeho povídce. Zdali z toho plyne též, že koncepce „Nalezence" se datuje již z doby „Schroffensteinských", je sporná otázka, k níž neodpovídám kladně. Neboť i motivy jiných dramat mají v novele obdobu; tak především vnější námět „Guiskarda", mor, zachycen hned v partii vstupní; za důležitější pokládám analogie k „Amfitryonovi". Především přiznává se autor, jenž ani v dopisech nemluvíval o literatuře a četbě, k mocnému slovesnému popudu, karakterisuje svého nalezence v momentu, kdy vyhání pěstouna, slovy (p. 374) „eines Tartüffe völlig würdig", vzpomínaje tedy nápadně podobné scény z Molièrea („Tartuffe" V 4), jemuž vzdával hold přepracováním „Amfitryona". Také konflikt Kleistovy Alkmeny zřejmě se opakuje na Elviře. K ní vplíží se v podobě jejího milence muž, jenž zakouší při pohledu na dvojníkovu podobu (p. 367) duševní zmatek, a Elvira, překvapena, s počátku alespoň nerozeznává mezi milencem a podvodníkem, tak jako Alkmene nevěděla, v čí jest objetí; onen Kleistovský motiv pak záměny písmeny A a I jest zde variován neméně kuriosní hříčkou jmen a písmen. Připojím-li, že také fysiognomické pozorování (p. 372 „unter einem hässlichen Zucken der Oberlippe") připomíná dva analogické postřehy doby královecké (4, 77 a Ulysses

v „Penthesilei"), smím snad „Nalezence" jakožto prvý pokus novelistický jistým právem reklamovati pro léta 1805-6, t. j. pro onu dobu, kdy Kleist, vystonav se z přílišné desilluse, pomalu se vracel k poesii a kdy, neodvažuje se ještě na velký plán dramatický, přepracovával francouzské vzory a počínal svou činnost novelistickou.

Mladistvé a nezralé ještě jest v „Nalezenci" leccos, počínaje komposicí, technikou a stilem. Prozrazuje se sice bystrý pozorovatel na př. mimickými a fysiognomickými poznámkami v exposici (p. 360, zvl. „schwarze Haare hingen ihm, in schlichten Spitzen, von der Stirn herab, ein Gesicht beschattend, das, ernst und klug, seine Mienen niemals veränderte"), hlásí se k slovu mistr epické zkratky a objektivnosti zvl. ku konci (p. 375): „durch diesen doppelten Schmerz gereizt, ging er, das Dekret in der Tasche, in das Haus, und stark, wie die Wut ihn machte, warf er den von Natur schwächeren Nicolo nieder und drückte ihm das Gehirn an der Wand ein"; vrcholu dostupuje následující situace, kterak vrah své oběti cpe dekret do úst, a velké závěrečné tableau, kterak pod šibenicí třikrát po sobě odpírá přijmout oltářní svátost, i lakonismus poslední věty, při níž („kein Priester begleitete ihn...") vzpomínám závěru Goethova „Werthera". Začátečnické, ba tradiční a s pozdní Kleistovou novelistikou nesrovnatelné jest však moralistické a řekl bych prostořece subjektivní vměšování se autora do epického vypravování, projevy lítosti nad chováním osob, poznámky přemoudřelé a mentorující „(glaubte), dass seine Enthaltsamkeit auf diesem gefährlichen Felde nicht eben gross war" (361); „unter zwei Übeln das kleinere" (362); „Vorfall, bedauernswürdig an sich" (364); „Beschämung, Wollust und Rache vereinigten sich jetzt, um die abscheulichste Tat, die je verübt worden ist, auszubrüten" (372); „im Scharfsinn seiner schändlichen Leidenschaft" (373); „die Nemesis, die dem Frevel auf dem Fusse folgt" (373); „siegte die Bosheit" (375) a p. —

„Die Verlobung in St. Domingo" uvádí do soudobých konfliktů v exotickém prostředí, totiž do bojů mezi černochy a bělochy na středoamerickém ostrovu. Pro-

střed politických rozbrojů a nenávisti raç odehrává se smutná milostná episoda Švýcara Gustava von der Ried a mesticky Toni. Gustav, odloučiv se od své rodiny, prchající z hlavního města ostrovního, zabloudí k obydlí, jehož pán, zuřivý negr Congo Hoango, je nepřítomen; dvě obyvatelky domu, mulatka Babekan s dcerou Toni, strojí cizinci záhubu. Toni však, jejímž úkolem bylo, polovičním vzdáváním se a odpíráním posledního důkazu lásky dráždit ho a upoutat, vzplane k němu láskou, oddá se mu zcela a touží ho zachránit; proto, zpozorovavši, že se zlý negr navrátil, přiváže spícího Gustava silnými motouzy k loži, aby se nezdála být jeho spoluvinicí a tím spíš mohla jemu i jeho rodině pomoci; přivolá tudíž Gustavovy příbuzné, již táboří nedaleko, a způsobí, že Congo Hoango je od nich přemožen. Ale Gustav, sotva byl odvázán, v mylném domnění, že ho milenka zradila, nevyčkávaje vysvětlení, ji skolí ranou z bambitky a, poznav svůj nevděk, učiní konec též svému životu.

Ani toto vypravování neopírá se o cizí předlohu, ačkoli Kleist pravděpodobně znal z různých pramenů historii haïtské revoluce. Ve francouzském zajetí roku 1807 měl příležitost přemýšlet o vzpouře černochů, neboť jejich náčelník Toussaint L'Ouverture po své porážce na Haïti byl uvržen do téhož žaláře ve Fort Joux a zemřel tam čtyři léta před pobytem Kleistovým. Není však jisto, byla-li tehdy Kleistova novela již hotova; později asi nevznikla, ježto ve své patriotické periodě nebyl by Kleist opomenul, ve smyslu anglických historiků vmísiti do svého vypravování tendenci protifrancouzskou. Ježto v poslední větě (p. 353) udává se, že r. 1807 poblíže švýcarského Rigi bylo ještě vidět Gustavův náhrobek, je vlastně udán terminus a quo: pravděpodobně právě onoho roku novela byla dopsána. Je však takřka jisto, že její koncepce spadá do dřívější doby, patrně do dnů, kdy básníkovi byl v dobré paměti jeho švýcarský pobyt, ne-li do doby tohoto pobytu samotna (jména i jiné narážky jsou zbarveny švýcarsky), poměr prvé koncepce a definitivního zpracování utváří se tudíž přibližně stejně jako u „Rozbitého džbánu", rovněž počatého ve Švýcarsku a připraveného k tisku v době francouzského zajetí.

Vášeň nenávisti, jež udávala jeden ze základních tonů „Nalezence", dominuje, alespoň v prvých partiích, též v „Zasnoubení na St. Domingu", ryze individuální pomstychtivost je tu však nahrazena záští plemennou. Congo Hoango, jenž zastřelil svého pána a dobrodince, jest do jisté míry opakovaný Nicolo, jehož náruživost však uvádí v system. Stará Babekan, která v mládí byla zmrzačena trestem surových bělochů, jest rovněž zástupkyní demonické nenávisti, nejzřejměji ilustrované drobnou episodou o dívce, morem nakažené a objímající bělocha, by jím rozšířila nákazu v nenáviděném plemeni (p. 325). Ještě jeden rys je společný Kleistově druhé novele s předcházející, totiž motiv zázračné a náhodné podobnosti; konstatuje ji Gustav (p. 327) mezi Toni a svou mrtvou nevěstou, která se kdysi za něho obětovala. Jinak celou atmosferou a intencemi psychologickými odlišuje se „Zasnoubení" naprosto od pokusu dřívějšího. Neboť co v „Nalezenci" bylo spíš episodicky vloženo a zabarveno vůdčí karakteristikou zloby a nenávisti, zde jest v ryzí a čisté formě, nezasaženo ve své hlavní partii vůkolní atmosferou krevního nepřátelství. Mluvím o fabuli erotické. Prostřed nepřátelství idylla milostná: tak jako Otokar a Anežka v pohoří, tak zde Gustav a Toni v komůrce, zapomínajíce na vztek a nenávist ostatního světa. A jako Anežka se bála zprvu, že ji milenec chce otráviti vodou, již jí načerpal, a po té mu zplna uvěří (III 1 „O wär es Gift, und könnt ich mit dir sterben!"), tak zde milenec vyznává (p. 322): „Hätte ich dir ins Auge sehen können, ... so hätte ich .. aus einem vergifteten Becher mit dir trinken wollen."

Stálému střídání důvěry a podezření platí autorův zájem psychologický, a převaha tohoto „černého neduhu" tvoří katastrofu povídky, i zde zas ironicky zbarvenou, ježto omyl zvítězí a skutečná zachráňkyně jest pokládána za nástroj zkázy. Tragikomické akcenty z konce „Schroffensteinských" vyznívají z děje, třeba že básník tentokrát na stejné tony uhodit nechtěl; skurrilní výkřik čarodějky Voršily „wenn ihr euch totschlagt, ist es ein Versehn", jakoby zazníval též nad touto náhodnou katastrofou, jež se zrodila z omylu a nedorozumění. Plné světlo koncentruje Kleist na tragiku, neboť k ní přece směřuje celá fabule. Vždyť s po-

čátku vskutku Toni se zanáší plánem zrádcovským a teprve láskou se očistí a povznese — Goethova „bajadera“ udává se tu za psychologickou paralelu. Proto jen se vplétá episoda o pomstě nakažené dívky do vypravování, by Gustav mohl se Toni zeptat, prolepticky naznačuje své konečné podezření, „ob sie wohl einer solchen Tat fähig wäre?“ (325); v následujícím: „Nein! sagte Toni, indem sie verwirrt vor sich niedersah“, zachycena je zase zmatenost ženského citu; vlastní tragedie citu odehrává se ovšem v nitru Gustavově. Neboť Toni vzroste tak, že u ní není rozpolcení, nýbrž že se oddává tělem i duší jedinému muži, obětujíc se jedinému cíli. Není u ní boje ani pochyb ani rozvratu, nýbrž podléhá prostě, bez odporu, zklamána ve svém nejlepším citu, vydechuje duši se slovy (351), která zhušťují její sudbu: „Ach, du hättest mir nicht mißtrauen sollen!“ Muka, jež prožívá Gustav před tím i po té, jsou horší. Když ho zbaví pout, je jakoby bez sebe: polo vzpřímen na loži, tiskne svým bratrancům přívětivě ruku, ostatně je tich a roztržit, zdvihá jen pravici a tře si jí čelo „s nevyslovitelným výrazem hoře“. Tím prudčí a instinktivnější reakce nastane, když shlédne domnělou zrádkyni, v níž, jak se domnívá, se zklamal, jíž promarnil a vyplýtval svou lásku. „Vztekle skřípaje zuby“, na ni vystřelí, odhodí zbraň a ještě nohou zastihne milenčino tělo, laje jí a klesne zpět na lože. Stejně náhlý je přechod k lítosti: zbledne; poklekne k umírající; opakuje mechanicky její slova „ich hätte dir nicht mißtrauen sollen“ a lebku si prožene kulí pistole.

Tak velice soustředil Kleist svou pozornost na rozpor lásky a nedůvěry obou vůdčích postav, že zanedbával důležité součásti novely. Nejen že motivace dějová v lecčems pokulhává, též karakteristika Gustava je tak jednostranná, že takřka hraničí s nedobrovolnou komikou, zvl. na místech, kde zapomíná, že vlastně přišel, aby se postaral o záchranu své rodiny. Ukvapený a konvenční zdá se mi sladký konec s konduktem pohřebním a obligátními slzami, beze zvláštní karakteristiky a živosti jsou reprodukovány rozmluvy jednajících osob, zvl. stará Babekan (na př. p. 323) mluví spisovnou řečí („Sein ehrgeiziges und aufstrebendes Gemüt gefiel sich in dem Kreis bürgerlicher

Tätigkeit nicht"), asi tak, jak filosofují postavy Goethových novel; horší jsou různé sentimentálnosti: na stařeninu ruku prší déšť polibků dojatého Gustava; hlásí se šlechetné ozvuky z Schillerovy ballady Bürgschaft (329 n.); Toni, tato poloviční barbarka a nevěstka, mluví s moralistickým pathosem: „Die Unmenschlichkeiten, an denen ihr mich teilzunehmen zwingt, empörten längst mein innerstes Gefühl" (333), a oddání se dívky naznačuje se opisem, jaký bychom čekali spíše v modní a všední literatuře nežli v novelistice Kleistově (330): „Was weiter erfolgte, brauchen wir nicht zu melden, weil es jeder, der an diese Stelle kommt, von selbst liest." Takovéto a podobné floskule kazí psychologicky zajímavou novelu, jež v dramatickém zpracování Körnerovu stala se ovšem ještě konvenčnější a jež ostatně snad zanechala stopu též v novelistice severoněmeckého Th. Storma. —

Tím výše stojí novela „D a s E r d b e b e n i n C h i l i", jež, prvá ze všech, vyšla tiskem v září 1807. Původní titul, „Jeronimo und Josephe", stavěl do popředí zápletku milostnou; správnější název definitivní sám sebou již naznačuje, že zde běží o víc než o individuální osud dvou lidí, že děj se rýsuje na mohutném pozadí, jehož hrůza jest dána vzpourou živlů samých. Skutečně, mohla by se i tato povídka, obdobou k předchozí, nazývati „Die Verlobung in Chili": ale co v historce o Gustavovi a Toni bylo akcentováno výlučně, to zde jest pojato v obecnějším, lidštějším a větším vztahu, a kdežto tam doprovodné události, jako boj Negrů s Evropany, pro centrální fabuli pozbývají takřka zájmu (vždyť Toni není černoška, nýbrž smíšenka!), líčí autor lásku Jeronimovu k Josefě a závěrečnou katastrofu s neustálým zřetelem na otřásající událost elementární. Dokázati se arci nedá časová priorita „Zasnoubení" před „Zemětřesením", za to priorita „Zemětřesení" před „Zasnoubením" co do hodnoty zdá se mi býti zajištěna detaily komposičními i stilistickými, jakož i celou technikou. Sedmnáct stránek „Zemětřesení" má proti jedenačtyřiceti stránkám „Zasnoubení" výhodu koncisnosti a soustředěnosti, fabule předcházející vlastnímu ději je s povídkou samou sloučena mnohem nenápadněji, tudíž obratněji, kromě toho „Zemětřesení" má pravé kvality epické,

kdežto „Zasnoubení" stálo ještě na rozhraní mezi novelou a dramatem; bylo by těžko, „Zemětřesení v Chille" převésti celé ve formu dialogu, ježto některé jeho prvky, a to snad nejlepší, mají při všem dynamickém napětí příliš zjevné známky umění fabulačního.

Domácí učitel Jeronimo Rugera miloval dceru svého patrona, doňu Josefu Asteron, a když byla dána do kláštera, podařilo se mu dostati se k ní a svést ji. O slavnosti božího těla porodila Josefa dítě a byla od arcibiskupa odsouzena k smrti v plamenech, její svůdce pak uvržen do žaláře. Právě v tom okamžiku, kdy Josefa vedena jest k hranici a Jeronimo, dověděv se o tom, ve vězení chystá se oběsit, stane se město Santiago obětí děsného zemětřesení. Mezi řadou uprchlíků, již se zachránili z rozvalin, jsou též oba milenci a naleznou se po delším bloudění, ba Josefě se podařilo, by zachránila též své nemluvně. Jakoby lidskost a nelidskost byly vzburcovány přírodním neštěstím, dochází milostná dvojice útočiště u ostatních zachráněných měšťanů, zatím co mezi jinými obyvateli rozpoutaly se vášně, krádež, loupež a vztek. Jeronimo s Josefou cítí se tak bezpečni, že upustí od plánu vystěhovaleckého, ba připojí se se vznešenými přáteli k pouti do kostela, jenž jediný byl ušetřen pohromy a v němž má být slavena děkovná mše. Mnich dominikán káže strhujícími slovy, vykládá zemětřesení za trest od boha seslaný, označí smilstvo, spáchané Jeronimem v klášterní zahradě, za vlastní příčinu neštěstí. Rozkacený lid, zočiv milence v kostele, vrhne se na ně, ubije je a s nimi cizí dítě, jež bylo pokládáno za jejich, ježto Josefa je nesla na rukou: ve skutečnosti však jejich dítě vyvázne bez pohromy, a rodiče hocha omylem zabitého přijmou je za své.

Kleistova novela kontrastuje bezmocnou chabost člověka s ohromujícím výjevem přírodním, dává však lidem nicméně vcházeti s přemáhající tou silou ve zvláštní vztah; znázorňuje, kterak smrtelníci zasahují do dění elementárního, domnívajíce se, že bylo sesláno v odplatu za jejich skutky a dobíjejíce to, čeho příroda ušetřila. Hrůzná pověra krátkozrakých lidí anthropomorfuje nadlidské mocnosti a slepému osudu přičítá starosti o hříchy lidské. Tak

jako dle starořeckého mythu mor byl seslán na zástupy pro urážku Apollonova kněze anebo pro zločin Oidipův, tak morální mythus křesťanský činí „hříchy“ odpovědny za živelní katastrofu. Jen vnější podobnost spojuje tudíž „Zemětřesení“ s „Guiskardem“; zde i tam zasáhne do lidského konání nelidská hrůza, v „Guiskardovi“ však nebylo vinníka, nýbrž hrdina měřil své slabší síly s demonickým protivníkem, kdežto zde, v novele, neběží o odpor proti nadpřirozenému, nýbrž o jakési znehodnocující jeho vysvětlování. Jakoby autor „Schroffensteinských“ chtěl znovu sesměšnit lidskou nemohoucnost vůči zběsilému fatu. Ale osud sám — a v tom tkví krvavá ironie — byl milostivější nežli fanatisovaná „zbožnost“ lidu. Vzpomínáme-li při posledním obratu „Zemětřesení“ na základní motiv „Nalezence“ (cizí dítě adoptováno místo vlastního, jež k vůli němu zahynulo), jsme si vědomi, jak i tímto rysem zvyšuje se a ztrpčuje se pessimisticky ironická filosofie, jež prostupuje celou novelou: leda že závěrečná slova („wenn er die Kinder verglich .., so war es ihm fast, als müsst' er sich freuen“) poskytují útěšnější a smířlivější vyhlídku do budoucnosti. Také silnou protiklerikální tendencí připíná se „Zemětřesení“ k „Nalezenci“, ale zdůrazniti nutno, že Kleist povrhoval laciným prostředkem parodovat katolický ritus a klerus: právě tím, že nenanáší a nerozkřikuje svého úmyslu, že dodává líčení bohoslužby vší mohutnosti a veleby, že oba milence pojímá za pokorně věřící křesťany, získává mohutnějšího účinu a tím ostřeji kontrastuje bestiálnost davu, zaslepeného pověrou, s nebezpečenstvím, v němž se octla celá obec věřících. S dobře vypočítanou intencí mluví (p. 304) o příkladech „římské ctnosti“, jež se vzmohla pod dojmem zemětřesení, naznačuje, že společné neštěstí všechny spojilo v jednu družnou rodinu, že v nejhrůznějších okamžicích lidský duch pučel a klíčil, podoben jsa krásné květině: čekali bychom, že zloba živlů člověka zušlechtí; zatím ho jen dráždí k neslýchané ukrutnosti. — Úvahy o zemětřesení a jeho morálních účincích nebyly jen Kleistovým vlastnictvím. R. 1755 byla mysl celé Evropy zburcována katastrofou Lissabonskou, jíž mimo Voltairea a jiné filosofy i básníky také Kant věnoval svou pozornost, nadhazuje, že podobný sujet by se

hodil k poetickému zpracování. Vypravování o zemětřesení chilském (13. května 1647), jež tvoří podklad Kleistova děje, bylo autorovi přiblíženo as zájmem o aktuálnější událost, „pramene“ však pro historku Jeronima a Josefy nalézti se nepodařilo.

Na začátku novely vytčen nejúčinnější moment, a ježto se o něm v povídce samé, po exposici, mluví ještě jednou, není toto úmyslné akcentování napínavé situace bez jisté sensačnosti: Jeronimo Rugera v okamžiku, kdy nastalo zemětřesení, právě chtěl se v žaláři oběsit. Na to následuje vylíčení dřívějšího poměru milostného, a proto na konci druhé stránky (p. 296) nutno na počátek novely výslovně poukázati, což nepůsobí příznivým dojmem: „Eben stand er, wie schon gesagt, an einem Wandpfeiler, und befestigte den Strick...“ Za to další partie jest provedena s velkým uměním vypravovatelským, k němuž ostatně se pojí kromobyčejná psychologie. Po suggestivním znázornění sesouvajících se budov a ubíjených obyvatelů vypravuje se, že Jeronimo, uprchnuv z města a vystoupiv na pahorek, padl do mdlob. Po čtvrthodinné mdlobě procitne a na polo se vzpřímí. „Er befühlte sich Stirn und Brust, unwissend, was er aus seinem Zustande machen sollte, und ein unsägliches Wonnegefühl ergriff ihn, als ein Westwind, vom Meere her, sein wiederkehrendes Leben anwehte, und sein Auge sich nach allen Richtungen über die blühende Gegend von St. Jago hinwandte“ (p. 298). Živelní pohromou tedy byly z jeho duše vytlačeny všechny ostatní představy, jen pud sebezachování byl oživen, a teď, když procitá z mrákot a instinktivním pohybem rukou se přesvědčí, že žije, vzmáhá se v něm vděčnost, že nebylo mu zahynouti: „Er senkte sich so tief, dass seine Stirn den Boden berührte, Gott für seine wunderbare Rettung zu danken; ... (er) weinte vor Lust, dass er sich des lieblichen Lebens, voll bunter Erscheinungen, noch erfreue.“ Zapomněl na vše, co předcházelo, na útrapy a hrůzy. Kleistovy postavy někdy poslouchají zákona jakési duševní neprostupnosti, nejsouce s to pojmouti v své nitro více nežli jediný cit a jedinou představu; vyplývá z toho leckdy zaslepenost, blížící se až neschopnosti správně kombinovat — tak bylo tomu na př. při Gustavovi v. d. Ried, jenž, nevyčkav, až bude za-

žehnán zatvrzelý jeho blud, nepředloženě a ukvapeně skolil milenku; jindy bývá následkem přílišné zaujatosti jediným citem, že vzpomínkový život je takřka úplně vyhlazen: To zvl. v situacích, u Kleista hojných a oblíbených, jež následují po procitání z mrákot: tak Sylvestr Schroffenstein, silný muž, z leknutí omdlel a potom si připadal, jakoby vstupoval do nového života, tak Jeronimo Rugera, vyváznuv z krajního nebezpečenství. Teprve pohled na prsten, jejž dostal od milenky, rázem ho vytrhne ze začarování, vrátí se mu reminiscence na Josefu, na žalář, na dunící zvony a na sebevražedný úmysl; bytost, jež vládne nad nebesy, zdá se mu být strašlivou. Ale sotva se shledal s pohřešovanou ženou, změní se mu celý svět. S moudrou ekonomičností uskrovňuje básník výlevy erotické na nejmenší míru, spokojuje se exklamací (p. 299): „Mit welcher Seligkeit umarmten sie sich, die Unglücklichen, die ein Wunder des Himmels gerettet hatte!", vměšuje však přece krátkou lyrickou passáž, sáhaje k prostředku, jehož užíval co nejmíň ve své novelistice: „Indessen war die schönste Nacht herabgestiegen, voll wundermilden Duftes, so silberglänzend und still, wie nur ein Dichter davon träumen mag . . .; die Nachtigall flötete im Wipfel ihr wollüstiges Lied" (p. 301). Milostná idylla je snad úmyslně legendárně zbarvena dle biblických obrazů: „Hier liess sich Jeronimo am Stamme nieder, und Josephe in seinem, Philipp in Josephens Schoss, sassen sie, von seinem Mantel bedeckt, und ruhten", jakož vůbec jak poměr Jeronýmův k Josefě tak jejich karaktery jsou, zdá se, povýšeny k typické platnosti dvou mladých milenců, bez ostrých, osobně karakterisujících známek.

Co následuje, je tvrdá, přísná, předmětná epika. Zvlášť velká lidová scéna, v níž milenci naleznou smrt, vyniká trefnými postřehy, třeba že autor si neodpírá zdůrazňovati svou účast s nešťastníky a hrdiny a svůj odpor proti fanatickým štváčům (p. 311 „Fernando, dieser göttliche Held", „sieben Bluthunde lagen tot vor ihm, der Fürst der satanischen Rotte selbst war verwundet"). Pádné a nemilosrdné vylíčení vzpoury davu, stupňující se účastí Jeronimova otce, je dokladem vyspělého Kleistova realismu, a spolu jakoby illustrací scény, jež ve Schroffensteinských

byla jenom naznačena: scény totiž, kterak Jeronýma (totéž jméno!) na hradním nádvoří ubil rozvášněný dav. —

„Die Marquise von O . . .“, tištěná v únorovém čísle Phöba z r. 1808, vzbudila svého času bouři nevole u prudních čtenářek, proti nimž se Kleist ohradil řadou kousavých epigramů (4, 21 n.): dnes právem spatřuje se v této novele vrchol Kleistovy tvorby epické; spor o ni trvá v jiném smyslu dále, ježto vykladači nezaujímají svorného stanoviska k rozvětveným problemům jak thematu, tak psychologie. Souhlasím s většinou badatelů, hledám v „Markýze“ vážný, až tragický podklad, jenž vyniká zvlášť srovnáním s jinými Kleistovskými sujety, ale také zde konstatuji důslednou ironii a tuším, že leckterý detail byl autorem naznačen s polokomickou intencí, pročež celkový ráz povídky zdá se mi odpovídati představě o „tragikomedii“ a již proto vykazovati nejednu analogii s „Amfitryonem“. „Die Marquise von O . . .“ jest o něco delší než „Die Verlobung in St. Domingo“ (má 46 stránek): jednotným tonem a stilistickou kvalitou, technickými finessami a bystrozrakem psychologickým převyšuje všechny dosavadní Kleistovy pokusy novelistické.

Scénou je severní Italie za vpádu ruského vojska, patrně tedy za současných válek napoleonských. Plukovník z G . . . hájí v čele malé posádky svou citadellu proti silnějšímu nepříteli. Plukovníkova dcera, ovdovělá markýza z O . . ., matka dvou dětí, v nastalém zmatku omdlí a v bezvědomí ji znásilní ruský hrabě z F . . ., jenž ji bezprostředně před tím vyrval z rukou své surové soldatesky. Nějakou dobu po té překvapí ruský hrabě italskou rodinu náhlou žádostí, by markýza se stala jeho chotí; je nešťasten, že neobdrží ihned bezpodmínečného svolení, a je znovu nucen jíti za svým válečnicko-diplomatickým posláním. Zatím však markýza se neklamně přesvědčí, že jest v požehnaném stavu. Přísahá rodičům, že jest nevinna, otec však ji zapudí, a dcera, uchýlivši se na své vdovské sídlo, trápena starostmi o budoucnost svého děcka, nikoli zlým svědomím, odhodlá se k podivnému kroku: inserátem v novinách vybízí, by se přihlásil její svůdce, a slibuje, byť to byl kdokoli, že se stane jeho chotí. Působením matčiným dojde k rodinnému

smíru, a v ustanovenou hodinu dostaví se, anonymně ohlásiv se před tím v novinách, hrabě z F . . . Místo, by mu odpustila, padá markýza do mdlob, jen z donucení jde s ním k oltáři, a trvá dlouho, než mu promine jeho šeredný podvod.

V „Nalezenci", „Zasnoubení", „Zemětřesení" šel Kleist, jak se zdá, pokud invence a fabule se týká, svou vlastní cestou, neznaje se k předchůdcům. „Markýza z O . . ." naproti tomu čerpá z bohaté a přerůzně modifikované tradice novelistické, a těžko udati, kterou z četných předloh Kleist asi měl na mysli. Motiv, o nějž se sdílí s velkou řadou jiných zpracovatelů, jest: mladá žena (vdova nebo dívka) sama sobě nevědoma (v opilství, somnambulismu, ve mdlobách či zdánlivě mrtva) jest svedena a oplodněna, po devíti měsících se setká se svým svůdcem, jenž ji pojme za ženu, přiznav se k otcovství dítěte. V drastické anekdotě vypravoval velký francouzský essaiista 16. století, Michel Montaigne, o selce zpité vínem a znásilněné dělníkem, jenž ji nalezl „endormie si profondement prez de son foyer, et si indecemment, qu'il s'en estoit peu servir sans l'esveiller" a jenž se přiznal ke skutku, slyšev v kostele s kazatelny prohlášení duchovního, že vdova hledá svého svůdce. V oblíbené sbírce „Les cent nouvelles nouvelles" z r. 1735 vypravovala Madame de Gomez historku „L'amant rival et confident de lui mesme", o dívce, jež ležíc na marách, byla svedena, pak oživši a nepoznána, setkala se se svým svůdcem, zasnoubila se s ním a byla od něho pro těhotenství jím zaviněné podezírána z nevěry. V Tieckovu románu o Williamu Lovellu jest episoda, kterak zlotřilý titulní hrdina matkou učiní dívku, jež omdlela za požárního poplachu, byvši z hořícího domu vynesena od svého nešlechetného milence, tedy zachráněna od svého škůdce. Každá z těchto povídek má některé nápadné podobnosti s Kleistovou „Markýzou", jíž novelistická tradice nijak není u konce: u E. T. A. Hoffmanna, u O. Ludwiga, u Balzaca a j. opakuje se prastarý svůdnický motiv.

Kterak autor přišel k námětu, nevíme. Neznal se vůbec k inspiraci literární, nýbrž vzbuzoval zdání, jakoby vypravoval podle skutečné události: v obsahu Phöba přidává k titulu: „nach einer wahren Begebenheit, deren

Schauplatz vom Norden nach dem Süden verlegt worden". Zdá se, že to je pouze obvyklý novelistův tah, zvlášť u Kleista oblíbený, by dodal vypravování více pravděpodobnosti a přiblížil je historickému referátu. Ale ať už svou fabuli transponoval ze severu na jih čili nic, jisto jest, že o italský kolorit se valně nestaral. Tak jako nizozemští sedláci „Rozbitého džbánu“ ve skutečnosti jsou obyvateli ploché marky braniborské s jejich drsností a jejich úslovími, tak italská šlechta „Markýzy“ jest, jak se zdá, odpozorována z kruhů autorovi nejbližších, rodina komandanta z G . . . má patrně model v nějaké známé rodině zemanské, plné rodinných ohledů a starostí, jakými Kleist sám trpíval, štván jsa „eryniemi lásky“, ohledy a nároky svých příbuzných. Geografie a vlastní jména rodná neudávají pražádné stopy, ježto Kleist, proti zvyku jiných svých novel, města a osoby vůbec určitě nepojmenoval, spokojiv se, dle mody tenkrát oblíbené, iniciálkami: „in M . . ., einer bedeutenden Stadt im oberen Italien, liess die verwitwete Marquise von O . . . bekannt machen . . .“; „Landsitz, den sie bisher bei V . . . bewohnt hatte“; „der . . . . Krieg“; „Graf F . . ., Obristlieutenant vom t . . . n Jägerkorps“ atd. I to slouží stejnému účelu, jímž umělecké dílo má býti pozměněno v historický dokument; hádal bych u Kleista na parodistické vedlejší úmysly, kdyby v nejlepší tehdejší literatuře nebyl onen zvyk docela zakořeněn; v Goethově „Wertheru“ na př. budí autor zdání, že jest jen vydavatelem skutečného denníku, Schillerův „Geisterseher“ má podtitul „Aus den Papieren des Grafen von O . . .“

Jako v „Zemětřesení“, též v „Markýze“ hned první věta zachycuje frapantní moment, mluvíc o novinové zprávě: že markýza „ohne ihr Wissen in andre Umstände gekommen sei, dass der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde, sich melden solle; und dass sie, aus Familien-Rücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heiraten.“ Tím ovšem ulomen je vlastní hrot hned předem, nejprekernější, pravděnejnepodobnější zpráva stojí v čele novely, a čtenářům nezbývá nežli smířiti se s ní a čekati, jak dojde k výkladu a k oprávnění jejích předpokladů. Kleist nechce napínati pozornost čtoucího nezvyklou látkou, nýbrž svou zajímavou psychologií. Obsah, substrát, děj podává rovněž

hned na počátku beze zvláštního zaujetí a rozhořčení, referujícími slovy a jednou aposiopesou: svedení, jemuž „Zasnoubení" věnovalo konvenční opis, v „Markýze" naznačuje pausou (p. 251): „Hier — traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, Anstalten, einen Arzt zu rufen". Samozřejmě každý uhodne, co znamená pomlčka, nikdo nepochybuje, kdo že je „der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde" — jen, ku podivu, účastníci děje samotného (s jedinou výjimkou hraběte z F..., ovšem) nevědí a pochybují, a nevědí a pochybují i tehdy, kdy vše je na dlani, kdy svůdce chtěj nechtěj se přiznává svým červenáním se, svou nabídkou, svým spěchem a studem. Opakuje a stupňuje se technika „Rozbitého džbánu", jehož hlavní vinník, rychtář Adam, měl svědkyni v Evce a stál pod dozorem Lichtovým i Walterovým: hrabě F... nemá svědka žádného, ježto markýza byla v bezvědomí a kontrolovat ho také nemůže nikdo. Tím ovšem jest udán sám sebou jeden ze základních tonů Kleistovy ironie. Tento šlechetný hrabě z F... se již již udává, se takřka přiznává, a není nikoho, kdo by mu věřil; tedy opak rychtáře Adama, jenž popíral svou vinu, i když byla na jevě.

Také jinak chování se hraběte z F... je pravým opakem ubohého úskočného Adama. Provede hravě a takřka proti své vůli zlý svůdcovský kousek, o nějž se byl vší silou namáhal vesnický paša; jest krásný jako mladý bůh (p. 256), kdežto plešatý Adam kulhal. Hrabě z F... má rozkošné vlastnosti naivního temperamentního milovníka, jenž uvykl dámská srdce stékati útokem, jakoby to byly pevnosti (p. 261). Pokládá se za neodolatelného, není však dotěrný ani neodbytný, nýbrž působí mu jen velkou lítost, že nebyl hned na poprvé vyslyšen. Puzen zlým svědomím, vrací se totiž k svedené a milované vdově, ptá se jí, jak se jí vede, a doví se, že se cítí trochu chora, ale že to nepokládá za nic vážného, „worauf er, mit einer aufflammenden Freude, erwiderte: er auch nicht! und hinzusetzte, ob sie ihn heiraten wolle?" (p. 256). Je proniknut jediným přáním, aby smyl své provinění, a dle toho zařizuje celé své chování, jež tím nabývá leckdy prazvláštní tvářnosti. Po zbrklé nabídce dopouští se nové nepředloženosti, vypovídaje představeným poslušnost, jen aby směl zůstati po-

blíže milované a přimět ji a její rodinu k povolnosti, a dosáhnuv toho, odcestuje. Když se vrátí po delší době a doví se, že markýza je vyhnána z domu, vynutí si u ní rozmluvu, nepořídí však, nedostane se ani k tomu, by jí psal dopis, „den er jetzt zu schreiben verdammt war“ (p. 278); další jeho výstup, kdy v určenou hodinu se dostaví, by se přiznal k svému hříchu, ukazuje ho znovu v posici šlechetně kajícího se zločince, jemuž nelze ničeho zazlívati. „Nur seinem zarten, würdigen und völlig musterhaften Betragen überall, wo er mit der Familie in irgend eine Berührung kam, hatte er es zu verdanken, dass er, nach der nunmehr erfolgten Entbindung der Gräfin von einem jungen Sohne, zur Taufe desselben eingeladen ward“ (p. 293). Že přese svou neobratnost nedělníčka a spolu leváčka není míněn komicky, vysvítá z vážných akcentů, jimiž Kleist hraběti z F . . . dodal důstojnosti a vznešenosti. Je dojemná jeho věrná láska, tak jako pěkná byla jeho galantnost, s níž dámu ochránil od dotěrnosti svých vojínů; raněn v bitvě a míně, že mu nastává smrt, klesal s Juliettiným jménem na rtech (p. 254), rodině markýzině sám podává svou karakteristiku (p. 258), že prý spáchal jediný ničemný skutek, o němž však svět neví, a toto provinění naznačuje překrásným symbolem (p. 263): že prý, leže v horečce a stále mysle na markýzu, zaměňoval její obraz „s představou labuti, kterou v mládí vídal na strýcově statku; že prý mu zvlášť jedna vzpomínka byla dojemná, totiž, jak jednou onu labuť poházel blátem, načež se tiše potopila a zase čista vynořila z vln . . .“

Srovnání není přehnané. Markýza z O . . . vede si důstojně a cudně jako labuť poházená špínou a omývající se dotykem čistých vln. Oblast, v níž se pokořená žena očišťuje, jest její vlastní vědomí. Její tělo svědčí proti ní, lékař, porodní bába ji usvědčují z poklesku, matka vyčítá, bratr křičí, otec na ni míří bambitkou — její krásná duše není si vědoma nejmenšího prohřešení a proto, utrpěvši příkoří, zdvihá se pojednou, sama se sebou se seznámivši, vlastní rukou z hluboké propasti, do níž ji uvrhl její osud (p. 274) a věnuje se myšlenkám na tvora, jemuž má dáti život. Je jasno, že Kleist se vrací k thematu svého „Amfitryona“, ale pojímá je jednodušeji, bez příměsků bájeslovných; beze

vztahu k mythu o neposkvrněném početí podává se nová parafrase veršů z „Amfitryona“ (835 nn.): „Hat mich etwan ein Traum bei dir verkündet, Alkmene? Hast du mich vielleicht im Schlaf empfangen, dass du wähnst, du habest mir die Forderung der Liebe schon entrichtet?“ Nescházejí ani slovní ironické odezvy na tyto otázky: tak žertuje matka, uslyševši o divných předtuchách dceřiných (p. 255), „sie würde vielleicht den Morpheus gebären, und lachte. Morpheus wenigstens, versetzte die Marquise, oder einer der Träume aus seinem Gefolge, würde sein Vater sein; und scherzte gleichfalls“; tak vysmívá se zlomyslně nevěřící otec (p. 280): „O! sie ist unschuldig! ... Sie hat es im Schlaf getan.“ O „Amfitryonu“ soudil Goethe proslavenými slovy: „Der antike Sinn in Behandlung des Amphitryon ging auf Verwirrung der Sinne, auf den Zwiespalt der Sinne mit der Überzeugung ... Der Gegenwärtige, Kleist, geht in den Hauptpersonen auf die Verwirrung des Gefühls hinaus.“ O „Markýze“ platilo by to, co Goethe zve antickou koncepcí: neboť tentokráte Kleist neznázorňoval zmatek citů, nýbrž „zmatek smyslů“, „rozpor smyslů s přesvědčením“ — svár těhotného těla s vědomím nevinnosti.

V poměru markýzinu k hraběti jest jediný rozhodující moment: miluje ho. Miluje ho od té doby, co ho shlédla poprvé. Ale je příliš jemná, snad příliš dobře vychována, by dala mu to znáti. Nemá hloubky Alkmenina citu, za to jest korrektnější, taktnější; není vůbec příliš ostře individualisována, za to obdařena nejedním typickým znakem ženskosti, ženské hrdosti, ženského jemnocitu. Patří k nejpůvabnějším pointám novely, že o markýzině lásce se takřka nemluví, ani není naznačována, ba dle scény, kdy na svém vdovském sídle po druhé odmítá nápadníka, nečetši ani jeho dopisu, skoro by se zdálo, že jest jí lhostejný. Teprve poslední věta podává psychologický klíč k jejímu citovému životu: „er würde ihr damals (když poznala jeho vinu) nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre.“

Na kontrastu andělského a satanského dojmu basuje se tedy měnící se její vztah k milovanému hraběti. Každému jinému by mohla odpustit provinění, jenom ne tomu, koho

tolik milovala, a to proto, že ho tolik milovala. Také markýza zklamala se ve svém nejsvětějším citu, a svědčí leda o růžovější, smířlivější náladě básníka, jenž jako z fatalismu tak i z krajního pessimismu se probíral, že neopakuje na její historce stejnou tragiku, již rozvíjel na erotickém vztahu rozčarovaného Gustava v „Zasnoubení na St. Domingu".

Extremy, jako v erotice, vládnou též v rodinných konfliktech, pro něž Kleist hledá znázornění co nejdrásavější, zanechávaje konvence, nedbaje míry, pouštěje uzdu své rozcitlivělé vášnivosti. Některé scény, jako ta, kde otec pláče a „řve" jako malé dítě, jsou až na samé hranici komiky, komické však nejsou. Kleist podal zde dle mého mínění krvavou illustraci svého osobního styku s vlastní rodinou, v němž, jak dosvědčuje jeho korespondence, rozhodoval rovněž pláč, exaltace, rovněž bylo slyšeti výčitky a omluvy a přehnané ujišťování vděčnosti a lásky. Potřebovalť mnoho lásky a tak málo mu jí poskytovali jeho nejbližší, a tak rád by se byl u nich ukázal v nejpříznivějším světle. „Meine teuerste Mutter", „meine angebetete Mutter", „o meine Tochter, o du vortreffliche!", „du Reinere als Engel sind", „so will ich dich auf Händen tragen", tato úsloví v rozmluvě matky s dcerou (p. 285) nevyplynula nikterak z afektace ani z pathetičnosti, nýbrž jsou vyrážena přemocným citem, jenž marně hledá adekvátní výraz. Vrcholu dosáhlo rozrušení rodinné dvěma výjevy: jednou, kterak matka poklekå před dcerou a po té dcera před matkou, za druhé, kterak otec líbá dceru, skoro jako milenec svou vyvolenou. Obě scény jsou karakteristické pro přemíru Kleistovského sentimentu. Výjev vzájemného poklekání dvou osob před sebou má do sebe cosi z úmyslného ponižování a pokořování se, při němž mimoděk vzpomínám titulu Dostojevského románu o uražených a ponížených a vůbec slovansky passivních ruských lidí, prosících o slitování, o odpuštění, kteří poklekají ze soucitu, z vědomí hříšnosti, z potřeby býti milovánu—tu před němou tváří, tu (v „Hořkém osudu" Pisemského a v Tolstého „Vládě tmy") před celou obcí, před níž se kají. V literárním období, jež Kleistovi podávalo nejeden vzor svou překrvenou sentimentalitou, v dramatice Sturm und Drang totiž,

a to v citovaných již „Blížencích“ F. Klingera, nalézám obdobnou situaci (III 2), že Guelfo padá na zemi před matkou, jež zase před ním poklekává; se satirickým vedlejším smyslem pojí se totéž dvojí gesto v Molièreovu Tartuffeovi (III 6), jenž „à deux genoux“ prosí o milost, načež Orgon, „se jetant aussi à genoux, et embrassant Tartuffe“, sám jeho prosí za odpuštění. Také druhá situace, mezi otcem a dcerou, je z části literárně determinována, zvlášť scéna z Rousseauovy vášnivé „Nové Héloïsy“ předváděla otce s dcerou v podobném „charmant embarras que la pudeur et l'amour donnent aux amants“.

Slova a posuněk patří nerozlučně k sobě. V tom i v novelistice projevuje se rozený dramatik. Schema povídky jest jednoduché: ta či ona osoba pravila s tím či oním výrazem; anebo: pravila, konajíc ten či onen posuněk. Až s únavnou jednotvárností opakuje se konstrukce „sagte, indem“, kde vedlejší větou jakoby měla býti nahrazována uzávorkovaná scénická poznámka dramatu. Vypravovatel zachovává vzácný klid, referuje neosobně, až suše, nedaruje čtoucímu jediného hnutí svých postav. Co vypravuje, je však krajně vzrušeno a zneklidněno, od počátku do konce vše se potácí v trapném nepokoji, jenž nervosní náruživostí opřádá jak duši, tak údy jednajících osob. Kdyby výjevy povídky s naprostou věrností byly předvedeny na jevišti, působily by její postavy dojmem, jakoby byly posedlé, v jednom kuse by si sedaly a zvedaly se, lomily by rukama, objímaly a líbaly se, klesaly na zemi, bledly a rudly, prosily by se za prominutí a koktaly by výrazy díků a obdivu. Čtyři nositelé děje — matka, otec, dcera, nápadník — jsou všichni semo tam zmítáni vzpourou citů, horečka jimi lomcuje, jsou smýkáni po zemi a vydáni v plen lásce a pohnutí. Počítám na 46 stránkách desatero poklekání: hrabě klečí před markýzou, dcera před matkou i otcem, matka před dcerou, otec před dcerou; devětkrát je zmínka o objetí; jedenáctkrát se líčí prudký nářek, ba křeč pláče: všechny hlavní osoby slzí, ba na místě nejdojatějším je to pravý koncert hořekujících; osmkráte se mluví o líbání ruky a tváře, a dochází k pravému excessu polibků: „der Vater drückte lange, heisse und lechzende Küsse, das grosse Auge voll glänzender

Tränen, auf ihren Mund: gerade wie ein Verliebter!“

Mám-li formulkou vyjádřiti stil Kleistovy novely, sáhnu po jeho vlastním srovnání, jímž (p. 262) vystihuje spěšný způsob, kterak uchází se hrabě z F... o markýzinu ruku: „auf Courierpferden gehend“. Jedním dechem, bez zastávky, bez přerušení, takřka bez odstavců jde tempo novely, přes překážky, přes pravděnepodobnosti, přes „závadná“ místa, a dialogické partie jsou absolvovány se stejnou spěšnou samozřejmostí jako ostatní. Proto as tolik nepřímých řečí (jedinečný příklad p. 256 n.: obrovská perioda s neméně než čtrnácti vedlejšími větami, uvedenými 14 „dass“!); vzbuzuje úctu i obdiv, že při tomto abruptním způsobu vypravování nejenom nic důležitého není opomenuto, nýbrž všechny osoby jsou živě a v plné svěžesti postaveny čtenářům na oči; to neplatí jen o čtyřech hlavních postavách, u nichž je to samozřejmé, nýbrž i o vedlejších, jako o markýzinu poněkud omezeném bratrovi, o suchém lékaři, nesnesitelně žvatlavé porodní bábě, sluhovi Leonardovi atd. Způsob pak, jímž Kleist osvětluje nitro svých osob, jest nejlepší impressionismus. Řadí k sobě malé detaily a posuny, a takřka pointillistickou manýrou načrtne zářivý barvitý obraz. Jen zcela zřídka vypravuje v reflexivně monologické partii (na př. p. 274), co se v nitru osoby odehrávalo, raději naznačuje odraz vnitřního pochodu na venek.

„Eine ganze Reihe von jungen Russen folgte jetzt noch dem ersten“: vyhlídkou na hojné potomstvo končí se povídka; veselý konec po trapném konfliktu nezní zcela přesvědčivě, tak jako v „Amfitryonu“ i zde problem není dořešen se vší ethickou rigorosností, nýbrž kodifikuje se tu skepticky kompromissní stanovisko, že nutno se vpraviti do všeho „um der gebrechlichen Welt willen“: heroismus „Guiskarda“ neplatí pro tyto lidštější a společenštější tvory, kteří, nepodobni nadlidskému zápasníkovi, věří v „hříčku osudu“ (281) a neplýtvají silami marným odbojem proti fatu, nýbrž smiřují se s tím, čeho nelze změniti (274): „Ihr Verstand, stark genug, in ihrer sonderbaren Lage nicht zu reissen, gab sich ganz unter der grossen, heiligen und unerklärlichen Einrichtung der Welt gefangen.“ —

Zdůrazňuji tento vědomý sestup s hrdé výše guiskardovské filosofie. Snad i zde jest důvod, proč Kleist dle Pfuelova sdělení (zaznamenaného Brentanem) pokládal za potupné, že ztroskotav s plánem tragedie, musil sáhnouti po skromnější formě novelistické. Tuto formu ovšem ovládl po počátečnických pokusech dokonale. Dal každé ze svých povídek vlastní nějakou frapantní událost, pravou to italskou „novella", a jednak románským předlohám, jednak jeho výbušnému temperamentu nutno as připočísti, že sujetem jeho prvých čtyř vesměs exotických novel jest milostné dobrodružství, ba vlastně znásilnění. Odtud pochází jistá brutálnost jeho povídek, patrná zvláště v „Nalezenci", brutálnost, podmíněná erotickým sujetem a konsekventní psychologií lásky. Pro vzrůst Kleistova umění mají jeho novely velkou zásluhu, že podporovaly sklon demonstrovaný již na „Amfitryonu" a „Rozbitém džbánu", sklon k ostrému realismu, k předmětnému pozorování světa i lidí.

Poznámka.

Kleistovým novelám věnuje se čím dále tím větší pozornost. Monograficky zpracoval Kurt Günther v lipské dissertaci z r. 1911 „Die Entwicklung der novellistischen Kompositionstechnik Kleists bis zur Meisterschaft", položiv základy k chronologii novel v článcích: „Der Findling — die frühste der Kleistschen Erzählungen" (Euphorion, 8. Erg.-Hft. 1909, 119 nn.) a „Die Konzeption von Kleists Verlobung in St. Domingo" (Euphorion 17, 68 nn., 313 nn.). Rozcházím se s Güntherem v chronologických detailech, v psychologickém rozboru, zvl. ve výkladu „Die Marquise von O . . .", jejíž komiku přebarvuje (Vossische Zeitung 1911, v příloze k č. 580). — Důležitý rozbor Ericha Schmidta v 3. svazku souborného vydání a v úvodu k zvláštní edici Kleistových „Erzählungen" (Lipsko 1908). — K psychologii „Erdbeben": Roetteken, p. 80 nn., k tomu Euphorion 16, 554 n. K mimice Markýzy: Euphorion 16, 412 nn. — K pramenům a analogiím „Markýzy": Brahm, p. 184, R. M. Werner v Seuffertově Vierteljahrsschrift 3, 1890, 483 nn. Paralela s N. Héloïsou: Erich Schmidt, Richardson, Rousseau, Goethe (1875), p. 329. — Se „Zasnoubením" srv. Körnerovo drama „Toni" z r. 1812 (Goethem přeceňované!) a Stormovu povídku „Von jenseit des Meeres" (1, 235 nn. z r. 1863—4), s „Markýzou" Hoffmannovu „Das Gelübde" z r. 1817 (v 2. díle „Nachtstücke in Callots Manier"). — Goethovy „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" jak dějem, tak pojetím novely mají pramalý vliv na Kleistovy povídky, nevalná je spojitost s Schillerovým „Verbrecher aus verlorner Ehre", nesporná však tradice vede ke Kleistovi z běžné literatury novelistické: o Augustu Lafontaineovi a jeho románu „Klara du Plessis" mluví Kleist v dopisech 5, 179 a 269. — Pfuelova zpráva v Brentanovu dopisu, jejž otiskuje Kayka (Kleist und die Romantik, p. 198). — Paralely k „Nalezenci" a k „Markýze"

v Kleistových povídkách z r. 1811 „Der neuere (glücklichere) Werther“ a „Sonderbare Geschichte, die sich, zu meiner Zeit, in Italien zutrug“ (4, 158; 150). — Do češtiny přeložen „Nalezenec“ Jaroslavou Vobrubovou a Ant. Veselým v 10. sešitě „1000 nejkrásnějších novell a povídek (1911); „Zemětřesení v Chili P(rokopem) M(axou) v „Besedách Času“ r. XIV. (1909), p. 105, 113, 185. U nás na novely Kleistovy důrazně upozornil F. X. Šalda ve feuilletonu „Národních Listů“ z 31. prosince 1912.

X.

Penthesilea.

Jediným svým originálním pokusem o zpracování antického motivu vkročil Kleist vědomě na území, jehož nejmocnějším pánem byl Goethe. Změřiv své síly s jinými soupeři a vzory, vtrhl básník „Penthesiley" do oblasti řeckého i německého klassicismu, by závodil s uznanými mistry. Byv kdysi povzbuzen v hrdých nadějích od výmarského Wielanda, byv označen za toho, kdo jest povolán vyplniti mezeru, jež zbyla po Schillerovi a Goethovi, toužil překonati největšího Výmarana jeho vlastními zbraněmi, či alespoň dle slov Müllerova dopisu Goethovi, chtěl „den einzigen Richter gewinnen, auf dessen Urteil es ihm ankommt". Ale literární tragedie měla v zápětí tragedii životní, konflikt Achilla s Penthesileou byl vystřídán Kleistovým nepřátelstvím proti Goethovi, neboť mladší básník od staršího byl odmítnut s nepřejicným chladem, jako Goethův blouznivý Tasso marně se ucházel o uznání diplomata Antonia. Kleist Goetha dojemně prosil, by přijal „Penthesileu", o níž jistě věděl, jak jest negoethovská, protigoethovská: Goethe zachoval reservu a ignoroval (nevyslovenou) výzvu k literárnímu soupeření. Byly to přec jen zbraně nerovné, jimiž by se oba mužové byli měřili. Zde i tu sic básně čerpající námět z řeckého starověku, z mythologie Homerovy a tragiků: ale „Taurská Ifigenie", jež „duší hledala zemi Řeků", nemá skoro ničeho společného s barbarsky vášnivou Penthesileou, a titulní hrdina Goethova eposu „Achilleis" jen o jméno a hrdinství se sdílí s Kleistovým Achillem. Oba autoři závodili se sta-

rými básníky, zvláště s Euripidem a Homerem, a tato rivalita byla jim oběma stejně povědoma. Jenom Goethe však se snažil, by evokoval řecký svět v jeho totalitě, studoval archaeologii a literární historii, vědomě „graecisoval“: kdežto Kleist, nestaraje se valně o předlohy a o dobový karakter, vkládal do antiky s úmyslnou jednostranností své vlastní vášně a strasti. Různé dvě methody přivodily zde i tam obdobný účinek, neboť ani Goethe nevyvolal a vyvolati nemohl antiku historickou, neoživil dobu Perikleovu, nýbrž zobrazoval pod antickými symboly svou moderní duši se svými německými city. Otázku, který z obou „jest antice blíž“, odmítám předem, neuznávaje pro poesii jedné a neměnné antiky, nýbrž sleduje modifikace starověkého názoru v každé takřka novější epoše básnické, zdůrazňuje individuální rozdíly u jednotlivých moderních umělců. Harmonické antice Winckelmannově, Řecku „Laokoonta“, ideálu výmarského „přítele umění“ Meyera byl Goethe blíž, o tom není sporu: orgiastické, „dionysovské“, romantické antice přiblížil se více Kleist, dík své vlastní divoké vášni, jež trpěla paradoxním slučováním kontrerních pocitů něhy a barbarství. Goethe svého Euripida zlidšťoval a produševňoval, Kleist naopak do fabule, cizí řeckému tragikovi, vmísil jednu z nejdravějších euripidovských scén; Goethe ani tam, kde psal dramata, neodvažoval se, jak se svěřil Schillerovi, řešiti katastrofu drásavě krvavou tragikou, z obavy, by sám sebe nezničil, Kleist stupňoval katastrofu, kterou mu podávaly jeho předlohy, k šílenému paroxysmu; Goethe zachovával leckdy i v dramatu klid epika a směřoval k imitaci homerovského stilu, Kleist i epické součásti své hry rozložil v dramaticky pointovaný úděs, v němž otázka i odpověď se střídá v bezdechém spěchu; Goethe dával přednost posvátným tonům mythu o Ifigenii, idyllickému stesku báje o Nausikai, polobožskému pathosu Prometheovu, mystice zjevu Pandořina, Kleist bodal svou obraznost takřka fysicky bolestnými a hrůzy i soucitu plnými steny a nářky umírajícího Heraklea, trpícího Filokteta (v „Guiskardovi“), divokým křikem Amazonek a orgiasmem bakchických slavností v „Penthesilei“; Goethe vycházel od děl vrcholné doby řeckého starověku, Kleist si vybral námět, jenž

byl zpracováván za počínajícího rozkladu řecké poesie, promíšené již prvky romantickými.

Ironická náhoda tomu chtěla, že stejný rok 1808 uzřel fragment Goethovy „Achilleis" a fragment (brzy po té celek) Kleistovy „Penthesiley": onen, ukázněný tuhými zákony klassicisujícího směru, tento, obsahující příkrý protest proti klidnému a klassickému pojímání starověku. Není vyloučeno, že Kleist za svého výmarského pobytu byl informován o Goethovu plánu, pak ovšem by jeho vlastní projekt, těžiti ze světa homerovského a postaviti právě Achilla do středu tragedie, nabyl dráždivé příchuti, pak by již volbou námětu byl Kleist vyzýval Goetha k soupeření. Ale je naprosto neznámo, kdy a čím byl Kleist přiveden k svému antickému projektu. S určitostí víme jen, že 31. srpna 1806, tedy po „Amfitryonu" a „Rozbitém džbánu", měl svou báseň „unter der Feder" (5, 328), že tudíž „Penhesilea" je prvá tragedie, k níž se odhodlal po ztroskotání „Roberta Guiskarda". 8. června 1807 oznamuje z francouzského zajetí, že práce je „hotova" (5, 340), což asi nebylo tak doslova pravda, ježto sestře psával často optimističtěji, než bylo záhodno. Vlastní vypracování básně, započaté v Královci, datuje se však dojista z pobytu na Fort Joux a v Châlons-sur-Marne, do Drážďan pak přinesl skoro hotovou tragedii, jež do konce roku 1807 byla dopsána úplně, neboť tehdy již mu vzrůstala myšlenka k dalšímu dramatu. K vnějšímu osudu svého díla upíral upřílišené naděje praktické; nedoufal sice v brzký úspěch scénický, alespoň však v dobrý výsledek knihkupeckého podniku: vždyť „Penthesilea" měla vyjíti nákladem nového nakladatelského družstva. „Organický fragment" z tragedie umístil v čele prvého čísla „Phöba" (v lednu 1808) po „Prologu" a vyplnil jím skoro půl sta stránek. Knižní vydání svěřeno, když projekt nakladatelství „Phönix" selhal, tubinskému J. F. Cottovi, jenž tudíž, ač ne právě rád, převzal dílo, po dotištění prvních sedmi archů, do vlastního nákladu. V červenci 1808 rozeslány exempláře, ale nakladatel, ač zaplatil 350 tolarů honoráře, byl by prý, dle svědectví Varnhagena von Ense, celý náklad nejraději stáhl zpět. Dílo vzbudilo jen pramalou resonanci, hned po uveřejnění však zažilo několike-

rého odmítnutí. V dubnu 1811 v koncertním sále berlínského národního divadla partie Kleistovy tragedie pantomimicky znázorňovala známá herečka Henrietta Hendel-Schützová za součinnosti svého manžela, bývalého jenského professora, a za živé účasti básníka samotného.

Této své přítelkyni z doby drážďanské poslal Kleist koncem r. 1807 písemný výlev o své tragedii (5, 358 n.), zmiňuje se jak o svých poetických, tak o svých divadelních úmyslech. Dopis, anebo dopisy (neboť běží snad o tři fragmenty různých psaní), má toto znění:

„Dokončil jsem Penthesileu, o níž jsem tehdy, když jsem pojal její plán, psal Vám — vzpomínáte si? — tak nadšený dopis. A tak ho skutečně z lásky snědla, svého Achilla. Zde bylo dílo již dvakráte předčítáno ve společnosti, a slzy tekly, pokud dovolovala nezbytná při tom hrůza. Seberu několik listů z konce Penthesiley a vložím je do psaní. Pro ženy, zdá se, průměrem je psána míň než pro muže, a také mezi muži může se líbiti jen vyvoleným. Pfuelova válečná mysl je to vlastně, pro niž jest venkoncem komponována. Když jsem ze svého pokoje s dýmkou v ruce vstoupil k němu a když jsem mu řekl: ‚Teď je mrtva', vstoupily mu do očí dvě velké slzy. (Znáte jeho antické rysy —.) Čte-li poslední scény, zračí se na jeho tváři smrt. Tím se mi stal tak drahým a tolik člověkem."

„Píšete, že poslední fragment, jenž svou rozkouskovanou formou jest velice barbarský, ten, kde Penthesilea zabíjí Achilla, Vám nicméně vylákal slzy, a ježto mi to je důkazem, že věříte v možnost takové dramatické motivace, mne samého to do té míry vzrušuje, že Vám ihned musím poslati fragment, kde ho Penthesilea líbá, čímž onen předcházející nabývá tím větší dojemnosti. Pro Vaši ochotu, s níž se stavíte na stranu básníkovu, a celou obrazností zdůrazňujete, co je teprve z pola pověděno, udělám si častěji potěšení, bych Vám mezi vznikem svých prací posílal některé jejich nesouvislé partie. Za nic na světě bych takový rukopis, v němž se hemží plno okleštěných variantů, neukazoval nikomu, kdo by nevycházel ze zásady, že vše je dobře zdůvodněno. Ale ježto Vy dovedete si vybrati text ze směsi všech korrektur a sestaviti jej

v plné správnosti, jakoby byl tištěn velkými literami, je mi potěšením, mohu-li Vám ukázati, kde můj cit kolísal.“

„Nepopsatelně dojemné jest mi vše, co mi pravíte o Penthesilei. Je pravda, je v ní zachycena moje nejvnitřnější bytost, a Vy jste ji pojala jako prorokyně: celá bolest a spolu záře mé duše. Teď jsem jen žádostiv, co řeknete mé Käthchen von Heilbronn, neb to je rub Penthesiley, její druhý pol, bytost stejně mocná úplným vzdáním se jako ona svou aktivitou.“

„Bude-li Penthesilea při požadavcích, jež obecenstvo klade na jeviště, dávána, jest pouze otázkou doby. Já v to nevěřím, ani si toho nepřeji, pokud schopnosti našich herců nejsou vycvičeny pro nic jiného, než aby napodobily kotzebuovské a ifflandovské povahy. Přihlédnu-li blíže, jsou konec konců celým úpadkem našeho jeviště vinny ženy, a proto neměly by buď vůbec chodit do divadla, anebo by měly pro ně býti zřízeny zvláštní scény, odloučené od scén pro muže. Jejich požadavky na mravnost a morálku ničí celou podstatu dramatu, a nikdy by se nebyla vyvinula velkost řecké scény, kdyby odtamtud nebyly naprosto bývaly vyloučeny ženy.“

Pro komposici Kleistova díla vysvítá z těchto řádků především úzkostlivá redakce, v níž básník vždy znovu a znovu piloval a měnil. Některé partie existují v trojí formě s odlišnými čteními, z nichž každé je významné alespoň pro Kleistovu stilistiku, ne-li pro myšlenkovou koncepci, karakteristiku osob a pro poměr k mythologii. Vedle knižního vydání z r. 1808 nutno si všímati fragmentární publikace ve „Phöbu“ z téhož roku, krom toho pak zachovala se celá tragedie v opise hodně proškrtávaném a opravovaném. Co se tkne praktických divadelních plánů, zdá se podle dopisu z konce r. 1807, že Kleist alespoň od budoucnosti očekával scénické provedení. Se stejnou reservou píše o svých vyhlídkách v jediném dopise, jejž (24. ledna 1808) zaslal z Drážďan do Výmaru Goethovi a jímž doprovodil zásilku tragedie posud fragmentární. Píše, užívaje narážky na poetický obrat svého díla a nepřímo citátu biblického, jenž Goethovi samému byl běžný:

„Kladu si za čest, Vaší Excelenci v příloze zaslati prvý sešit Phöba. Zjevuji se s ním před Vámi ‚na kolenou

svého srdce'; kéž cit, od něhož chvějí se mi ruce, nahradí cenu toho, co podávají. — Neměl jsem odvahy, bych truchlohru, jejíž fragment Vaše Excelence zde nalezne, publiku předložil v celku. Dle toho, jak je zde otištěna, bude snad nutno připustiti možnost jejích předpokladů a potom, když z nich vyvodím důsledky, nebude snad vyvolána hrůza. — Ostatně není stejně psána pro jeviště, jako nebylo ono dřívější drama „Rozbitý džbán", a mohu přičísti jen laskavému úmyslu Vaší Excelence, bych byl povzbuzen, jestliže právě jmenované dílo bude ve Výmaru hráno. Naše ostatní divadla ani před oponou ani za ní nejsou toho druhu, bych směl počítati na toto vyznamenání, a třeba že bych jinak sebe raději v jakémkoli smyslu náležel přítomnému okamžiku, jsem v tomto případě přece nucen spokojiti se vyhlídkou na budoucnost, protože by ohledy byly příliš deprimující."

Goethe ve své odpovědi nezabýval se básnickými intencemi „Penthesiley", nýbrž vedle povzneseně odmítavého úsudku tlumočil pouze stanovisko divadelního praktika. Básník dramat, o jejichž ryze divadelní účinnosti lze pochybovati a jež jistě mají zcela jiné cíle, nežli aby působily na obecenstvo, zahrál si na rádce k theatrálnosti, efektnosti, rychlé působivosti. Psal ve funkci dramaturga, jenž chce obohatit repertoir, v právomoci mecenášského intendanta, jenž chce fedrovat talenty: ale že by se vážně zabýval básnickými problemy Kleistovy fantasie a že by chápal intence a svéráz umělce naprosto heterogenního, o tom nikterak nesvědčí jeho dopis, datovaný z 1. února 1808:

„Jsem Vašemu Vysokoblahorodí velmi povděčen za zaslané číslo Phöba. Prosaické články, z nichž některé jsem znal [tedy příspěvky Adama Müllera], způsobily mi velkou radost. S Penthesileou nemohu se ještě spřáteliti. Je z tak zázračného pokolení a pohybuje se v tak cizí oblasti, že je mi potřebí času, bych v obojím se vyznal. Také mi dovolíte, bych řekl (neboť nemáme-li být upřímni, bylo by líp mlčet), že mne vždy rmoutí a působí mi starost, vidím-li mladé autory nadané duchem a talentem, kteří čekají na divadlo, jež má teprve přijít. Když vidím čekat žida na mesiáše, křesťana na nový Jerusalem, Portugalce

na Dona Sebastiana, nejsem rozladěn více. Před každým dřevěným lešením řekl bych každému skutečně divadelnímu geniovi: hic Rhodus, hic salta! Na každém trhu bych si troufal na prknech položených na bedny a sudy, provedením Calderonových her, mutatis mutandis učinit vzdělanému i nevzdělanému publiku největší potěšení. Promiňte mi mou otevřenost: svědčí o mém upřímném zájmu. Takové věci dají se ovšem říci vlídnějšími obraty a líbivěji. Jsem teď již spokojen, jestliže jsem alespoň v něčem promluvil si od srdce. Příště víc."

„Příště víc" už Goethe Kleistovi nepsal. V květnu 1808 přerušil autor „Penthesiley", jenž nedlouho před tím se ucházel o přízeň mocného Výmarana, impertinentními epigramy jakýkoli další styk. Jen v soukromých rozmluvách zabýval se Goethe i nadále Kleistovým dílem, a ovšem že je kritisoval ještě nepřízniněji nežli v dopise, z něhož autor mohl mezi řádkami vyčísti ostrý odsudek; tak na př. v rozmluvě s J. D. Falkem tvrdil Goethe, že některé místo tragedie hraničí „ans Hochkomische", vytrhávaje z kontextu s jednostrannou tendencí ono kuriosní a ne esthetické Penthesileino líčení, že všechen cit se jí zachránil do zbylého levého prsu, kde jest tím blíže srdci.

Zázračné pokolení a cizí oblast: tyto dva znaky, jež v dopise vytkl Goethe, shrnují v sobě zvláštnost Kleistovy tragedie co do její psychologické a náladové exotičnosti. Děj je čerpán z okruhu trojských pověstí, a přece výsledným dojmem u nejednoho čtenáře bývá úžas nad nezvyklostí povah, nad výstředností konfliktu, nad mystickým pološerem, do něhož zahalil osoby a vášně. Fabule je známa z řeckých mythů, jména jsou z velké části vzata z Iliady, vnější útvar se vyvinul z tradice německého dramatu, a přece resultující celek jest cosi, co ani v německé ani v řecké literatuře nemá pravého předchůdce; lze udati několik předloh pro tu či onu scénu, jakožto celek však „Penthesilea" vzoru nemá.

Psychologický a dějový svéráz tragedie udán jest paradoxní rovnicí mezi láskou a nenávistí. Penthesilea miluje Achilla a rozsápe ho, Achilles touží odpůrkyni skolit a hoří láskou k ní, Amazonky bojují, aby dobyly mužů, zápas a erotika jsou nerozlučně spiaty. Mezi obléhanou

Troju a řecké dobyvatele vpadly, nezvány, nečekány, bojovné Amazonky, ne však, aby jedné či druhé straně pomohly, nýbrž zápasit proti jedněm jako druhým; vlastní boj koncentruje se na boj mezi ženami a Helleny, kdežto Trojané ustupují zcela do pozadí. Od všeobecného zápasu všech proti všem odlučuje se dvojice nejmocnější, totiž Penthesilea, dcera boha Area a amazonské královny Otrere, potomkyně zakladatelky ženského státu Tanaïdy, a syn Peleův a bohyně Thetidy, heros Achilles: zde i tam potomek bohů, zde i tam jedinec nadaný polobožskou silou a víc než lidským citem. Vzájemné pronásledování obou nepřátel mění se brzy v nebezpečnou hru, neboť Penthesilea, zočivši svého soka, vzplála vášnivou láskou k němu, a darovala mu život, jenž již již byl dán do jejích rukou. Sotva ho pustila, již znovu se za ním žene, stéká skálu, na níž ho spatří, a vyšvihnuvši se po tajné stezce nahoru, pouští se s celým vojskem v šílený let za ním: Achilles úskočným obratem přivodí pád svých pronásledovatelek a spojiv se se svými, podniká sám útok proti Amazonkám, přemůže je a královnu srazí s koně. Zvedne ji polomrtvou, ale zasažen jejím zrakem, zahoří k ní láskou, i odhodlává se na radu její družky k laskavému úskoku: vydává se Penthesilei, jež procitá z mrákot, za přemoženého, slibuje, že půjde za ní do zajetí, a v dlouhé rozmluvě dovídá se o jejích úmyslech, o jejích zákonech i poddaných a o její lásce. Mezitím Amazonky zvítězily nad Řeky, a Achilles, prostřed nepřítelkyň, prohlásí královně, že ona jest zajatkyní jeho; nicméně nabývá v něm láska vrchu nad bojovností; znaje její neústupnost, posílá jí posla, by ji vyzval k zdánlivému souboji, v jehož průběhu chce se jí dobrovolně vzdát a uznati tak její nadvládu. Penthesilea však, mylně se domýšlejíc, že Achilles chce ji jen znovu pokořit, přijme výzvu a vrhne se na nepřítele, jenž, jak míní, ji podvedl, s hrůzným průvodem zvířat a rozsápe ho prostřed mezi svými psy. Po té poznávajíc, že se stala obětí nedorozumění, vykonává sama na sobě bez viditelné zbraně ortel smrti: zabíjí se tím, že si umiňuje zemříti, soustředěnou vůlí k zániku.

Vedle obou hlavních hrdin mizí ostatní osoby. Důležitější úlohu hrají na řecké straně Odysseus a Diomedes,

vedle nich leda Nestorův syn Antilochos; Trojan nevystupuje žádný. Mezi Amazonkami vynikají Penthesileina nejvěrnější družka Prothoe; amazonská kněžna Meroe; královna národu sousedícího s Amazonkami Asteria; a amazonská velekněžka. Jediným dějištěm jest válečné pole před Trojou. Doba celé tragedie koncentruje se na několik hodin, na dobu od slunce východu až krátce po poledni.

Mythologická tradice, z níž Kleistovi bylo čerpati, jest dvojí: jednak všeobecná historie Amazonek a jejich zákona a určení, jednak individuální osud Penthesilein a její erotický poměr k hellenskému hrdinovi. Tomuto motivu jest posvěcena celá tragedie, ony obecnější předpoklady dějové jsou vyloženy v centrálním dialogu mezi Achillem a Penthesileou. Penthesilea totiž vypravuje v patnáctém výjevu: Na úpatí Kavkazu, kde dnes vládne amazonský kmen, před dávnými lety žili Skythové. Aithiopský král Vexoris proti nim vytáhl a porubal všechny muže, ženy pak přinutil, by vešly v potupný svazek s jeho vojskem. Pozůstalé vdovy a dívky však pomstily se na svých násilnických manželech, připravivše jim v jedinou noc veskrz záhubu. Utvořily ženský stát, ustanovivše, že hoši, kteří vzejdou z objetí tyranů, budou hned po narození utraceni; aby ženám nepřekážela ňadra ve válečnickém díle, obětují samy svůj pravý prs. Tanaïs, jež prvá se k tomu odhodlala, vyhlášena královnou a stanovila řády nového státu. Od té doby Amazonky (t. j. ty, jež nemají ňader) vpadávají do území mužů, jež jim bůh Ares označil, uloupí si manžely a davše se jimi o slavnosti růží oplodnit, odesílají je zas o svátku zralých matek nazpět do jich domoviny. Bůh Ares jest jejich vlastním ženichem, ukořistění zajatci ho pouze zastupují, jednotlivé bojovnici není dovoleno voliti si v bitvě milence dle své vlastní volby.

Podání o Amazonkách poskytlo Kleistovi hlavní rysy tohoto vypravování i leckterý detail. Jenom vlastní pohnutku k utvoření státu žen, t. pomstu na násilnických mužích, převzal odjinud, ze známého mythu o Danaovnách. Pověsti o Amazonkách mají původ již v Iliadě (VI, 186: Bellerofontův boj s nimi), zasáhly do okruhu pověstí herakleovských, theseovských a ještě do mythů o Alexandru Velkém a byly důkladně rozvedeny v kyklické poesii

pozdních dob, zvl. v eposu „Aithiopis“ a u kretského Diktyse, zaznamenány v kompilaci Hyginově, u Justina a j. Kleist ovšem neznal roztroušených zmínek u starých autorů, nýbrž čerpal ze svých, řekl bych školských vědomostí mythologických, opíraje se o běžné příručky: zejména používal oblíbeného díla Benjamina Hedericha „Gründliches mythologisches Lexicon“ (cituji dle „rozmnoženého a zlepšeného“ vydání J. J. Schwabeho, v Lipsku 1770). Tam v článku o Amazonkách četl mimo jiné: „Jméno mají tyto válečné ženy od toho, že všem dívkám hned po jich narození sžehly pravý prs, aby jim později nepřekážel v zápasu.“ „Samy se vydávaly za Martovy dcery“ (Kleist užívá stereotypního označení „Mars Töchter“); asijské Amazonky sídlí nad řekou Thermodontem, královská jich residence sluje Themiscyra“ (Kleistův refrain: „Themiscyra, wo Dianas Tempel aus den Eichen ragt“). „Tvoří zvláštní království, mají svou královnu, netrpí mezi sebou mužů, nýbrž vydávají se čas od času k hranicím své říše, kde se smísí s obyvateli sousední země. Porodíce, ponechávají si dívky u sebe a vycvičí je ve válečnictví, hochy však zahubí anebo je vracejí otcům.“ „Jejich roucho sáhá jim jen pod koleno“ (tak znázorněna též slavná Amazonka Polykletova), „mají kopí, meče, šípy, místo krunýřů však jsou pokryty velkými hadími kožemi“ (Kleistův verš 17: „Penthesilea sei in den scyth'schen Wäldern aufgestanden, und führ' ein Heer, bedeckt mit Schlangenhäuten . . .“). Mezi „nejznámějšími hrdinkami“ uvádí Hederich tato jména, jichž se přidržel Kleist: Otrere, Penthesilea, Prothoe, Asteria, Orithyia (Kleist: Ornythia); na zvláštní tabelle (č. XII.) znázorňuje rodokmen Martových dcer, pocházejících od různých jeho milenek: z nich jedna nazývá se Meroë, Penthesilea pak (vedle Hippolyty a „Amazones aliae“) udána za dceru Otrery a Marta.

Ve zvláštním článku o Penthesilei udává mythologické lexikon m. j.: „Přišla Priamovi s několika tisíci na pomoc do Troje; . . . v boj se s ní dostal Achilles, zasadil jí oštěpem smrtelnou ránu a stáhl ji za vlasy s koně. Její družina ji opustila a dala se na útěk, a bylo ustanoveno, aby, ježto vykonala více než se sluší jejímu pohlaví, byla za živa hozena do Skamandru anebo byla předhozena

psům. Achilles sice všemožně ji chtěl slušně pohřbít (ale marně)... Dle některých zpráv poznal její krásu a mládí teprve, když ji skolil. Že pak se podivoval též její statečnosti, ježto ho byla vícekráte téměř přemohla, chtěl jí prokázati náležitou poctu... Jiní zase vypravují, že zprvu ona skolila Achilla, ale ten k prosbě své matky Thetidy opět oživl a potom teprve Penthesileu se světa sprovodil." Tato poslední modifikace antické pověsti byla pro Kleista z části směrodatna. Přisvojil si z ostatních zde citovaných motivu důležitou situaci, že Achilles, přemoh nepřítelku, poznává její krásu: v. 1127 „da sie jetzt, der Rache preisgegeben, im Staub sich vor ihm wälzt,.. ruft er: Was für ein Blick der Sterbenden traf mich!.. In seinen Armen hebt er sie empor": toť moment, jenž i výtvarnými umělci antiky býval s oblibou znázorňován. Kleist následoval mythologického rádce i v tom smyslu, že přisoudil oběma sokům střídavé štěstí, takže skutečně i o jeho Penthesilei platí, že Achilla „fast unter sich gebracht hatte": Ale rozhodující motiv, z mythu nebo z mythologické příručky přejatý, jest ten, že Penthesilea zabije Achilla, a ne obráceně. Je v tom ovšem převrácení základních mythických dat a fakt, neboť původně mythus o Amazonkách se podřizoval mocnější tradici o Achillovi, a teprve v pozdní době mohla být nezranitelnému hrdinovi přibásněna smrt od smrtelníka, ba od ženy! Hederich cituje pro tuto isolovanou fabuli: „Ptol. Hephaest. l. VI. p. 330", odvolává se tudíž na řeckého historika 2. století Ptolemaia Chenna, syna Hefaistionova. Zdali Kleist se snad poohlédl po tomto prameni samotném, nevíme, jistě byl si (již dle citátu u Hedericha) vědom, od koho pochází variant pověsti, jenž byl jemu samému po chuti: odvolává se totiž v ironickém epigramu (4, 20) na „Hefaistiona" proti archaeologickým výtkám.

Antické pověsti o Penthesilei vyvíjely se se stálým ohledem na okruh trojský, odlučovaly se tudíž od všeobecnějších mythů amazonských, i není divu, docházelo-li mezi oběma liniemi vypravování k rozporům, jichž řecké bájesloví má vůbec takovou spoustu. Ale též u moderního zpracovatele lze, myslím, ukázati na šev, jímž obě tradice jsou spojeny ne zcela šťastně. Nenarážím tu na komplikovaný spor filologický, jenž byl veden o otázku, nevychá-

zel-li Kleist snad od plánu, v němž Penthesilea, v souhlase se starším podáním mythologickým, měla být Achillem zabita, a nezachovalo-li se v hotové básni i toto dřívější stadium na úkor celku: nýbrž upozorňuji na kontrast mezi Penthesileiným osudem a určením ostatních Amazonek. Bůh Ares stanoví ženským válečnicím, proti kterému národu mají vytáhnouti do boje (v. 2048), ale Martově dceři není dovoleno, „im Kampf auf einen Namen sich zu stellen" (v. 1046), i je tedy proti zákonu a mravu, jestliže bojovnice o své újmě si vyvolí toho či onoho protivníka jednotlivého (v. 2315): v této interpretaci jeví se hřích Penthesilein proti duchu ženského státu v tom, že plane ryze osobní náruživostí, ať lásky či zášti, k určitému hrdinovi, k Peleovci. Ale individuální los její určil jí už hned předem výjimku: jí, proti zvyku a obyčeji, umírající matka označila onoho jedince, právě Achilla (v. 2138): „du wirst den Peleïden dir bekränzen", a proto hned od počátku Penthesilea jej si vyvolila v boji. To je docela jedinečný případ v historii Amazonek a proto Prothoe se nedůvěřivě ptá (v. 2141): „So nannte sie den Namen dir?", proto Penthesilea jakoby na omluvu vysvětluje (v. 2145): „Es schickt sich nicht, dass eine Tochter Mars' sich ihren Gegner sucht: den soll sie wählen, den ihr der Gott im Kampf erscheinen lässt." Tím však dodatečně snímá básník těžké provinění se své hrdinky, tím vlastně ulamuje hrot nejen Prothoiným a velekněžčiným výčitkám, nýbrž seslabuje tragiku erotickou i její největší kouzlo, které také v Kleistově hře dá se vystihnouti moderním terminem: „Liebe auf den ersten Blick!" Penthesilea prohřeší se (či: měla se prohřešiti) tím, že osobní vášní zasáhla do vyššího řádu své říše; proto ku konci dá rozmetat popel zakladatelky ženského státu, že v ní samotné zvítězila žena nad bojovnicí, láska nad nepřátelstvím: ale jestliže již matka jí vnukla cit k jedinému muži, pak, zdá se mi, jest vina Penthesileina zmírněna, ba základní myšlenka kusu poškozena. Na štěstí je tato nesrovnalost podružného rázu, mizí nadobro, odmyslíme-li si onu motivaci matčina proroctví a vidíme-li v ní neorganický výhonek básníkovy obraznosti.

Alespoň na jednom důležitém místě lze konstatovati též přímý vliv antické tragedie. „Penthesilea", ač zvláštní

svou vnější formou, totiž nepřetržitým sledem výjevů bez přervy aktové a se vzácným zachováním jednoty dějové, místní a časové, na oko se blíží starověkému dramatu, má přece pro své vnitřní a významnější znaky ráz příliš individuální a moderní, by mohla být srovnávána s určitým výtvorem některého ze starých tragiků tak, jako pro „Guiskarda“ odkryli jsme popud ve dvou tragediích Sofokleových: na určité partie však nicméně působil bezprostřední vzor starověku. Tak povaha lstného Odyssea se zlobně škubajícím rtem neopírá se o Homerovu Odysseu, nýbrž o Sofokleova Filokteta, v němž Laertovec byl líčen jakožto škůdce a strůjce podvodů; epitheta Kleistova Odyssea ve dvou prvých redakcích (variant k v. 194): „Kníže Kefallenský“ a „Sisyfův syn“ ukazují nevývratně, že komposici „Penthesiley“ předcházela lektyra Sofokleovské tragedie, tak významné pro básníka „Guiskarda“. Že Kleist byl ovlivněn řeckými tragiky, patrno zejména z 23. výstupu, v němž Meroe, pravý to antický angelos, zvěstuje, kterak Achilles byl rozsápán od královny a jejích psů. Co se z Penthesiley stalo, praví básník sám. Jest „halb Furie, halb Grazie“, a proto dráždí Achillovu touhu (v. 2457), jest „rasende Megäre“ (v. 393) a tančí vstříc své oběti, „der Mänade gleich“ (v. 2570), dionysovské šílení se jí zmocňuje, a z té, ve které se skrývalo tolik něžné ženskosti, stává se — zuřící bakchantka. Pomsta, kterou vykonává na muži, jejž miluje a nenávidí, jest pomstou demonických oněch žen, jež, jaty posvátným šílenstvím, rozsápaly bezbožníka, který odvážil se rouhati se jejich dravému inspirátorovi; zavraždění Achilla Penthesileou upomíná na rozsápání Penthea běsnícími bakchantkami, aniž ovšem dbáno mystického smyslu, stotožňujícího boha mstitele s obětí. Kleist použil pro tuto prvou část tragické katastrofy velkého vzoru, Euripidových „Bakchantek“. U starého i nového básníka žena, která byla nešťastníkovi nejdražší, vykoná prvá na něm hrůzný ortel, matka u Euripida, nevěsta u Kleista, a nadarmo muž ve smrtelných úzkostech milované bytosti připomíná její někdejší lásku: „Penthesilea! meine Braut! was tust du? Ist dies das Rosenfest, das du versprachst?“ (v. 2664). Podobně u řeckého tragika:
ἐγώ τοι, μῆτερ, εἰμὶ παῖς σέθεν Πενθεύς, ὃν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος

(v. 1118; cituji dle originálu, ježto nevím, kterého překladu Kleist užíval): i gestus, jenž Řekům byl běžný k naznačování pohnuté prosby (dotyk tváře: παρηίδος ψαύων) jest, přese svou nezvyklost, ponechán v textu moderního básníka: „Er, in dem Purpur seines Bluts sich wälzend, rührt ihre sanfte Wange an . . .“ I drastický detail Kleistových satirických epigramů (4, 20: „Der Tochter des Ares geb' ich zum Essen nichts als die Ferse nur preis: Nur ob sie die Schuhe ausgespuckt, fand ich bestimmt in dem Hephästion nicht“) byl snad vyvolán reminiscencí na Euripidův naturalistický verš, že prý jedna z bakchantek odnesla „jednu nohu i se střevícem“ (v. 1134). Ostatně i postup rozsápání líčen obdobně (v. 2671 „die Hunde Oxus und Sphinx schlugen den Zahn in seine rechte Seite, in seine linke sie“: Euripides, v. 1125 Λαβοῦσα δ'ὠλέναις ἀριστερὰν χέρα, πλευραῖσιν ἀντιβᾶσα τοῦ δυσδαίμονος ἀπεσπέραξεν ὦμον . . .

Zdržel jsem se u těchto jednotlivostí, abych dokázal, že právě v nejhrůznějším svém motivu pokračoval Kleist vědomě v tradici antického dramatu, abych ho tudíž obhájil proti příliš levným výtkám zastanců antiky, pojímané jednostranně optimisticky, že prý porušil harmonii starověké poesie a vnesl do hellenského světa prvky naturalismu: Nikoli; stejně naturalismus jako i romantiku nalezl Kleist již ve svých antických předlohách. Ale že mu nic nebylo vzdálenější, nežli chtít podat antikisující ozvuk, to jasně vypovídá bezprostředně následující, poslední scéna tragedie, kde Kleistovi tanul as na mysli vzor moderní dramatiky, totiž scéna z uctívaného a milovaného „Makbetha“. Spíše nežli na „Guiskarda“ dá se na „Penthesileu“ applikovati známá formulka o synthesi antické a moderní poesie, o stupňování tragiky starověké momenty a konflikty Shakespeareovými. I pro závěrečný výjev „Penthesiley“ udávají se analogie se starými tragiky, cituje se na př. scéna z „Aianta“ i z ‚Elektry“, čtu, jak v králi „Oidipovi“ tak v „Bakchantkách“, otázku obdobnou oné, jíž skutečný vinník udiven se ptá, kdo že vykonal skutek jím spáchaný (v. 2896, když Penthesilea zočí mrtvolu: „Wer von euch tat das, ihr Entsetzlichen!“, v. 2942: „Gebt acht, sie sagen noch, dass ich

es war"): ale popud k tomu, co jest nejzvláštnější v posledním výjevu, nalézám ve scéně moderního tragika.

Kleistova tragedie strhané vášnivosti vyznívá měkkým, polo lyrickým steskem; sebevražda hlavní hrdinky působí osvobozujícím dojmem a krátká posmrtná řeč velekněžčina zhušťuje znavenou náladu, smiřující se s křehkým zařízením tohoto světa. Celá závěrečná scéna jest věnována uklidnění milostného šílenství a očištění královny Amazonek; Meroinou velkou řečí hrůza dostoupila vrcholu, pak tlumí se ton k bolestnému pohnutí, jež ponenáhlu opanuje rozhořčené bojovnice. V duši omámené královny nastává změna. Pro tento vnitřní otřes nemá básník slov. Toť ryzí Kleist. O výraz pro svůj bol a pro své pohnutí ode dávna zápasil, ale kde cit přestupoval míru pochopitelného, spokojoval se přiznáním, že mu došla mluva. Též pro znázornění ničivých instinktů v Penthesileiných prsou jest jeho umění bezeslovné, a přece situace, následující po Meroině zprávě, dojímá více nežli nejprocítěnější řeč. Kleist neužívá akademického prostředku, monologu, neozřejmuje zmatku rozdrásané duše ani dialogicky: co se v poslední scéně zprvu odehrává, jest — velká pantomima, hraná hrdinkou tragedie, vysvětlovaná několika scénickými poznámkami, glossovaná ženami kolem stojícími, k nejvyššímu efektu stupňovaná úzkostí a starostí, jež Penthesileinou řečí posunků jsou vyvolávány u zděšených Amazonek. „Seht, seht" — „schaut" — „Seht, seht" — tak vzájemně se upozorňují na chování své královny: Sledují s úzkostlivým napětím každý její krok; dolehají na ni otázkami; vykládají si její pohledy; jsou bezradny vůči jejím němým pokynům; vzpomínají si na její dřívější zvyklosti a počínání; jsou ohromeny, vidouce její slzy; přivalí kámen a posadí ji na něj; pokoušejí se znovu, by uhodly její přání a myšlenky dle pohledů a gest; postaví před ni nádobu s vodou, by do ní ponořila hlavu — a posléze, když se omyla, když otevírá rty, naslouchají s radostnou úzkostí jejím prvým slovům. Až dotud vykonávala královna němou hru: Slavnostně nesouc luk na ramenou, věnčena kopřivami kráčela za Achillovou mrtvolou, postavila se před velekněžku, nedbajíc závoje, jenž jí v důkaz pohrdání byl vmeten do tváře; stojí nehnutě

jako „živoucí mrtvola", dá pokyny na srozuměnou, by velekněžce jakožto vlastní původkyni vraždy položily Achillovu mrtvolu k nohám, a dívá se kněžce ztrnule do očí; pak si prohlíží šíp, jímž zasáhla svou oběť, očistí jej od krve, stírá s něho každou skvrnu, dává jej zas do toulce a zírá opět do prázdna, upustí luk, takže tento symbol její moci a celého ženského státu se rozbije; mlčí, když velekněžka ji prosí o odpuštění, zvedá prst, by setřela si slzu, obrací se láskyplně k své družce Prothoi, poznává ji, hladí ji po tváři; pohlíží na své tělo, když se jí ptají, chce-li se očistit vodou, přikývne na znamení souhlasu, hrozivě vzhlédne, když zaslechne Achillovo jméno, k Prothoině prosbě si sejme kopřivový věnec, uvolní si krk, „pokleká před nádobou s vodou a polévá si hlavu", ohlédne se, zašeptá: „Ach, Prothoe!" a znovu se polévá vodou. Zde se končí němá její hra, ve stilu pantomimy líčeno však i dále, kterak Penthesilea, podobna labuti, noří se pod vodu, „sklání hlavičku" a jak jí voda stéká s těla.

„Der Augenblick nach dem Verbrechen ist oft der schönste in dem Menschenleben," pravil paradoxní autor „Schroffensteinských": výmluvnou němou hrou Penthesileinou převedl ethický smysl své maximy do ryzí poesie, volně parafrasuje a vznešeně stupňuje klassickou pantomimu Shakespeareovu. Není pro mne sporu, že právě u něho nalezl nejmocnější popud k vytvoření své nádherné scény. V osudu Penthesileinu jakož i v osudu lady Makbethové rozhodujícím konfliktem byl rozpor mezi něžným určením ženy a nelidským jejím jednáním. U obou královen směs slabosti jich pohlaví a nadlidského násilnictví, k němuž se nutí, dospívá k podivuhodnému duševnímu zmatku. Čím více se vypíná jejich zločinná touha, tím bezmocněji klesá po vykonaném skutku chabá jejich bytost, podléhající tíži krvavého podniku. Obě jsou pocitem — nepravím: vědomím — hrůzného zážitku vymrštěny z oblasti pozemského dění, jejich pohyby a slova nejsou už pohyby a slova obyčejných smrtelníků. Ostatní lidé jich nechápou, i nezbývá jim než užasle, polekaně, starostlivě přihlížeti nezvyklému počínání, ale ke skutečnému styku již nedochází mezi normálními bližními a tý-

ranými zločinnými ženami. Když lady Makbethová bez vědomí bloudí nocí, bdí nad ní lékař a komorná. „Seht! Seht! Da kommt sie!", tak upozorňuje lékař na nemocnou (necituji dle originálu, nýbrž dle Schillerova volného zpracování z r. 1800, jež Kleist dobře znal), a novou exklamací „Seht!" vyjadřuje lékař svůj úžas: stejné indirektní prostředky k znázornění němohry jsme poznali v „Penthesilei". Lékař a komorná dbají pohybů pacientčiných i výrazů její tváře; zpozorují svíčku v její ruce, rozevřené její oči, posunky rukou, jimiž napodobí úkon mytí; snaží se vyčísti pravý smysl jejích slov. Také na Shakespeareově hrdince, jako na královně u Kleista, jsou nejdojemnější její gesta; také vůči ní okolostojící jsou bezmocny; také o ni mají strach, aby si neublížila, tak jako Prothoe snaží se své velitelce odníti dýku. A s druhé strany: též Penthesilea je zbavena vědomí, a to je snad rozhodující moment, neboť zde i tam běží v jistém smyslu o pohyby a němou hru visionářky. A Penthesileina očista, mimické naznačování mytí a fysické katharse — toť vyplnění oné touhy, jíž týrána byla lady Makbethová a její muž, jehož individuální tragika ostatně též působila na Penthesilein osud. Makbeth sám se obával, že nebude moci smýti skvrn se svých zbrocených rukou — na jeho choti však se obava vyplní. Ačkoli nevraždila vlastníma rukama, nýbrž potřísnila je, úskočně krví potírajíc královy stráže, hyne přec utkvělou představou, že její ruce jsou znečištěny, že nižádná mast není s to, by zapudila zápach krve; dělá „jakoby si myla ruce". „Po celé čtvrthodiny" nečiní nic jiného. Reflexivní pohyb, jímž Penthesilea vyhledává šíp, kterým proklála Achilla, způsob, jak jej prohlíží, obrací, otáčí, měří a jak s něho stírá krev, je tedy rovněž z části vyvolán nejúčinnější Shakespeareovou pantomimou, jež právě v 18. století docházela nadšeného obdivu.

Vyšel jsem z obou závěrečných situací, jež docela zřejmě ukazují „Penthesileu" v kontinuitě s antikou a Shakespearem. Že obě ty literární veličiny určovaly Kleistův ideál, je samozřejmo a jest pochopitelno ze všeobecných tendencí moderního dramatu. Vždyť také Schiller na př. slučoval oba kontrerní ty stily, vždyť „Familie Schroffenstein" již podávala jakous takous jejich synthesu.

U Kleista má prolínání antiky a moderny hlubší kořeny, než aby se byl spokojil současným rivalisováním s oběma směry. U něho vniká individuální vášeň do antického sujetu a velkost i veleba starověku obráží se mu v soudobých jevech, tak jako se podivoval „antickému vzezření“ svého přítele Pfuela. Proto též stupňuje romaneskní a bizarní ráz přejaté fabule svou vlastní komplikovanou psychologií, svým dobrodružným a pittoreskním nazíráním. Proto vměšuje do antického dramatu také leckterý rys romantického eposu: neboť ku podivu, kdežto Shakespeare na staré Římany se díval, jakoby to byli britští vrstevníci, vkládá Kleist do starověkého obrazu názory a zvyklosti — středověkého rytířství. Také zde se udává částečný důvod literárně historický. Svou Amazonku, něžnou a spolu divokou, koncipoval Kleist s patrným ohledem na bojovné děvy, jak je byl vytvořil Torquato Tasso v „Osvobozeném Jerusalemu“ (německý překlad J. D. Griese vyšel v letech 1800—1803), odkud pochází snad též zabarvení idyllické „slavnosti růží“ (scéna 7.), vložené prostřed mezi nejdivější vřavu bitevní. Ale hlubší důvod tkví asi v tom, že Kleist až dotud vůbec převahou se pohyboval buď v současnosti, či, nejraději, v středověku; s výjimkou přebásněného „Amfitryona“, do antiky, přes vyslovenou zálibu k ní, nevkročil jakožto tvůrce: „Die Familie Schroffenstein“ však a zvláště „Robert Guiskard“ znázorňovali rytířské mravy, rytířský způsob boje. A také zápas i postavy „Penthesiley“ odpovídají představám středověkým. Zcela neanticky žádá Achilles (v. 620): „So schafft mir auch ein Ross“, při čemž si představujeme spíš Richarda III., než homerovského hrdinu, jenž bojovával buď s válečného vozu nebo pěšky; „in Stahl geschient sein Ross und er“ (v. 1038), tak očekává útoku nepřítelkyně, jakoby byl vyzbrojen k rytířskému turnaji; sokové se řítí proti sobě „mit vorgelegten Lanzen“ (v. 1122), „die Lanzen, schwächer als die Brüste, splittern“; „lautschmetternd durch Trompeten“ (v. 551) vyzývají řečtí hrdinové nepřítelky k souboji, nejinak, nežli jak ve skutečně středověké povídce „Zweikampf“ (3, 409) herold troubí na znamení, že boj se začíná. Ba, Penthesilea přímo si stěžuje, že byla porušena důstojná „Rittersitte“

(v. 2301) a též Odysseus mluvil, alespoň v rukopisné redakci (variant k v. 26), o „Ritterart". Neméně anachronisticky, nikoli ovšem dle zvyku středověkého, nýbrž spíše dle orientálního válečnictví, používají Amazonky v tomto boji před Trojou vozů se srpy, slonů a smolnic — čímž na patřičných místech stupňuje se dojem hrůzy a barbarství.

„Mein innerstes Wesen liegt darin: der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele", psal Kleist (5, 358) o své tragedii, přiznávaje se výslovně, že do ní vložil osobní zpověď. Částečně as dle vlastní své podoby vytvořil mladistvě nerozvážného milence Achilla, slepě se ženoucího za jediným cílem a nedbajícího, zda bude Troje dobyto či vyvře-li tam siné jezero. Co jest mu Helena! Jediné Penthesilei a jejímu zdolání je zasvěcen jeho život od toho dne, kdy ji zočil. Bojujte vy si jako kleštěnci, volá na své druhy, když mu radí, aby upustil od marných zápasů: „mich einen Mann fühl' ich, und diesen Weibern, wenn keiner sonst im Heere, will ich stehn". „Im Leben keiner Schönen war ich spröd; seit mir der Bart gekeimt, zu Willen jeder war ich gern" (v. 587 nn.). Jako Gustav v „Zasnoubení na St. Domingu", jako hrabě F. v „Markýze z O . . .", konečně i jako Ruprecht z „Rozbitého džbánu", i tento zdravý, bezohledný hrdina starověku zachovává si až prostoduchou upřímnost, nenaděje se ničeho zlého od milenky a dá se od ní zlákati k nerovnému souboji; nevěří prostě, že by mu chtěla ublížiti, a zvířata, která s sebou na něj štve, „die fressen aus der Hand, wahrscheinlich" (v. 2547). Nesnese ironického obličeje Odyssea, jehož duševní superioritu snad cítí, a posmívá se dětské naivnosti modrookého Diomeda; celkem vzato však tento Achilles jest prostý genius bez pathetičnosti, bez mysterií; jeho ideálem erotickým jest: cudnost a spolu touha, nevinnost a spolu chuť, ženu o nevinnost připravit (v. 1522). Tragika jeho jest v jeho důvěřivosti, nevěří v úskočnost své sokyně, hyne tedy rovněž z nedorozumění, z nedopatření, obdobou a spolu pravým kontrastem ke Gustavovi, jenž milenku omylem pokládal za zrádkyni a v návalu nedůvěry skolil ji a sebe. Achillův zjev jistě není obzvláště složitý, a „zář a bolest" Kleistovy bytosti z jeho karakteristiky neprosvítá.

Tím věrněji Kleist svému obrazu připodobnil svoji hrdinku. Již Alkmene, třeba že podle ní Molièreovská hra pojmenována nebyla, od Kleista byla vyvolena, stát se symbolem jeho vlastních úzkostí a zmatků. Do tragiky ženy Penthesiley dal vústiti tragice své mužské ctižádosti, své vzpurné síly. Oslněna jediným cílem, žene se Penthesilea vstříc velkosti, slunci a zkáze. Helios jest jí symbolem, s nímž splývá milenec i sláva. Bůh vítězství na šumných křídlech vznáší se těsně nad ní, ale když vztáhne ruku, by ho k sobě strhla za hedbáv jeho zlatých kadeří, jest mámivý fantom ten tam. Tak se i básník hnal za slávou; tak spěl do záhuby sleduje oslnivého ideálu své nedosažitelné tragedie; tak toužil ozdobit se olivovou snětí, již by strhl se skráně šťastnějšímu rivalovi. Nelze pochybovat: leccos ze svých strastí způsobených projektem Guiskardovským, leccos ze svého soupeření s Goethem vložil Kleist do erotického konfliktu Amazonky a Achilla. „Sie müssen den Guiskard vollenden, und wenn der ganze Kaukasus und Atlas auf Sie drückte", psal mu kdysi Wieland, a není náhodou, že tato zmužilá rada, takřka do slova, jest vložena v ústa Prothoi (v. 1348), jež povzbuzuje královnu a dodává jí síly, aby neklesla. Zápolením o zdolání Guiskarda napial Kleist celou bytost, „zu so vielen Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzuringen", toužil míti „einen Platz unter den Sternen" (5, 300): Penthesileina chtivá ruka sáhá, „den Ruhm, wenn er bei mir vorüberfleucht, bei seinem goldnen Lockenhaar zu fassen" (v. 687), vypíná se, by zachytila „den Kranz, der mir die Stirn umrauscht". Gigantská její touha vyjádřena velebným dvojverším (v. 1375):

> Den Ida will ich auf den Ossa wälzen,
> Und auf die Spitze ruhig bloss mich stellen,

a svou marnou snahu, zastihnout slunce v letu, zachycuje v teskném přiznání (v. 1341):

> Zu hoch, ich weiss, zu hoch —
> Er (Helios) spielt in ewig fernen Flammenkreisen
> Mir um den sehnsuchtsvollen Busen hin.

„Der Himmel versagt mir den Ruhm, das grösste der Güter der Erde; ich werfe ihm, wie ein eigensinniges Kind, alle übrigen hin" (5, 301): dle této zoufalé exklamace, již vložil Kleist do srdcervoucího dopisu ze St. Omeru a jejíž sym-

bolickou mluvu připravovalo již nejedno hrdé úsloví z „Familie Schroffenstein", dochází Penthesilea k resignujícímu doznání: „warum auch wie ein Kind gleich, weil sich ein flücht'ger Wunsch mir nicht gewährt, mit meinen Göttern brechen?" (v. 1199).

Vedle významu pro koncepci „Penthesiley", vedle množství detailních paralel obou básní, má fragment „Roberta Guiskarda" i jinak prvořadou důležitost pro porozumění Kleistově nejvášnivější a hluboce osobní tragedii. Shledávám totiž, že základní problem „Penthesiley" vznikl pokračováním a prohloubením oné filosofie osudu, kterou grandiosním způsobem naznačoval „Guiskard". Byla vyslovena domněnka, mylná dle mého přesvědčení, že „Penthesilea" jest vůbec realisací onoho projektu, jenž v Guiskardově tragedii selhal: já hledám souvislost obou básní v oblasti myšlenkové. Z „Guiskarda" jsme jakožto vlastní agens vyčetli motiv, jenž, uveden na formulku, se zve bojem proti osudu. Penthesilea osudu se nevzpírá, ale hyne jím, Penthesilea, v tomto smyslu, jest rovněž tragedií osudu. Ale osud zde neznamená nemoc jako v „Guiskardovi", neznamená náhodu jako v „Schroffensteinských": svým osudem jest si sama, hyne rozkladnými živly vlastní bytosti, moc osudu jest pojata nitrněji, psychologičtěji a tudíž lidštěji. V Penthesileině duši vedle touhy po výškách tají se nemilosrdný zárodek zhouby, její ctižádost a pýcha nevzlétají jen k Heliovi, nýbrž smýkají ji v Orkus, a v její velkosti je stajena sama smrt. „Mein Gemüt: und ist das nicht mein Schicksal?" ptal se rozervaný básník sebe sám (5, 279), a stejně stanoví též pro královnu Amazonek rovnici mezi srdcem a osudem (v. 1278 nn.): „Unmöglich wär's ihr, zu entfliehn?" táží se její družky, vidouce ji přemoženu Achillem, zničenu a jakoby spoutánu na těle i na duši; „unmöglich, da nichts von aussen sie, kein Schicksal, hält, nichts als ihr töricht Herz —"; Prothoe však, a jejími ústy básník, vysvětluje, omlouvá, naříká:

> Das ist ihr Schicksal!
> Dir scheinen Eisenbanden unzerreissbar,
> Nicht wahr? Nun sieh: sie bräche sie vielleicht,
> Und das Gefühl doch nicht, das du verspottest.
> Was in ihr walten mag, das weiss nur sie,
> Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel.

Kleist přisvojuje si starou a věčnou moudrost, již Herakleitem hlásanou: ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων, vždy znovu a znovu opakovanou, maximu to, kterou bych nazval výrazem psychického determinismu: poznání, že člověk není s to vystoupiti ze zakletého kruhu své osobnosti, že vzrůstá i že hyne tím, co jest jeho vrozeným údělem. Komu, jako Penthesilei — a jako jejímu tvůrci —, udělena byla bezmeznost přání a nemíra náruživosti i šílenství ctižádosti, ten nemůže se zastaviti na „srázné cestě k podsvětí“, ten nese sám v sobě daimonion zkázy.

Není to jen přemíra citu, co hárá v Penthesileině nitru; nýbrž jest odsouzena k záhubě též pro hypertrofii vůle: a v tom další a nejvýznamnější psychologická analogie ke Guiskardovi.

> Freud' ist und Schmerz dir, seh' ich, gleich verderblich,
> Und gleich zum Wahnsinn reisst dich beides hin,

praví (v. 1665) nejtrefnější pozorovatelka, Prothoe. Příliš krutě drásající „Freud' und Schmerz“ jest jistě též jedním z předpokladů Penthesileiny smrti, ale tato její katastrofa, znázorněná po velké pantomimě posledního výjevu, jest příliš složitá, než aby se o ní dalo užiti laciného úsloví, že Penthesilea umírá zklamáním anebo že jí puká srdce hořem anebo že přepínala své síly a p. Neboť Penthesilea neumírá passivně, nýbrž proto, že umříti chce. Neužívá k tomu viditelného nástroje, šípu či dýky, nýbrž odevzdává družkám zbraně a zabíjí se hrotem své myšlenky (v. 3025):

> Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,
> Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
> Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
> Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
> Hart mir zu Stahl; tränk' es mit Gift sodann,
> Heissätzendem, der Reue, durch und durch;
> Trag' es der Hoffnung ew'gem Amboss zu,
> Und schärf' und spitz' es mir zu einem Dolch;
> Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust:
> So! So! So! So! Und wieder! — Nun ist's gut.

S těmito slovy, pohříchu příliš jasně uvědomělými, klesne a umírá. Bylo podáváno mnoho výkladů tohoto, v literatuře, alespoň v dramatu snad nebývalého způsobu samovraždy. Citoval se výrok z dramatiky Sturm und Drang, z Leisewitzova „Julia Tarentského“ (V 3) „Um-

sonst lass' ich die Spitze dieses Gedankens auf meine Seele fallen, der Tod versteht den Wink nicht"; uváděl se obrat z Kleistova dopisu (5, 204) „wenn die Spitze dieses Gedankens Dein Herz nicht trifft"; upozorňovalo se na to, že obdobná filosofie smrti ležela snad za Kleistovy doby takřka ve vzduchu, citovaly se výroky Novalisovy, jako: „Unser ganzer Körper ist schlechterdings fähig, vom Geist in beliebige Bewegung gesetzt zu werden... Dann wird der Mensch erst wahrhaft unabhängig von der Natur, vielleicht im Stande sogar sein, velorne Glieder zu restaurieren, sich bloss durch seinen Willen zu töten" (ed. Minor 2, 193), udávala se analogie z poesie o něco mladší, způsob totiž, kterak Goethův román „Die Wahlverwandtschaften" Ottiliinu smrt vykládá za jakýsi akt volní. Hloub nežli podobnosti s cizími produkty sáhá však, myslím, úvaha o myšlenkových paralelách u Kleista samotného a dedukce jeho zvláštní scény ze zvláštního světa jeho představ, jeho filosofie. Pozoruji zde stejný konsekventní dualismus, jehož výplodem jest „Guiskard" se svým bojem nezlomeného ducha proti chorému tělu. Způsob Penthesileiny smrti jest triumf ducha nad podmínkami fysické existence, vítězství vůle nad náhodností hmoty. Guiskard stupňoval své myšlenky k velkolepému úkonu volnímu, ke grandiosní „vůli k životu": ale bylo jen otázkou času, kdy podlehne, jeho porážka byla zajištěna. Též Penthesileina bytost jest napiatá vůle. Ale jsouc zlomena a ve svých nejlepších instinktech zhrzena, vysloví tato hrdinka opačné přání: touhu po smrti. Kdežto Guiskardově snaze po cíli positivním bylo předem souzeno, že se skončí nezdarem, má Penthesilea dosti sil, by prosadila vůli k záhubě pouhopouhým soustředěním myšlenek a bez pomoci vnějších prostředků — tak jako Guiskard zápasil, opíraje se jedině o vnitřní svoje odhodlání.

K voluntaristické stránce Kleistovy filosofie přistupuje mystika, proniknutá vědomím o zhoubné moci reflexe. Zde hlásí se k slovu Rousseauův žák. Celá tragedie si pohrává střídáním horečky a procitání. Delirium se honí s hrůzným vystřízlivěním, něžný sen s chladným uvědomováním. Hrdinka jedná jakoby spita. Od vášně strhována k vášni, z extase se potácejíc k zoufalství, stává se amazonská

královna obětí dvou visí: jednou se domnívá, že zvítězila, podruhé není si vědoma, že spáchala hrůzný čin; obojí jest klam, neboť poprvé ona byla v pravdě poražena, podruhé vlastní její ruka svědčí proti jejímu vědomí; procitání z obou fantasií, osvobození od dvojnásobné můry má v zápětí její záhubu. Pokud šla slepě za hlasem vášně, byla svou: jakmile náhlým otřesem jest vymrštěna ze své dráhy, pozbývá opory. Poprvé fantom jest zničen napomenutím velekněžčiným, i nastupuje šíleně stupňovaná chtivost bojovní, definitivní přeměna šílenství erotického v domnělou nenávist; pak, spáchavši krvavý skutek, pohledem na obět a zvukem Achillova jména jest přivedena ze somnambulního stavu k poznání činu, ale není s to, by tomuto poznání odolala. Jen její nejvěrnější družka ví: sotva že se královna probudí, bude po ní veta, jí bylo by líp, by bloudila „in des Verstandes Sonnenfinsternis", nežli by pochopila skutečnost.

Ani guiskardovská horečka a filosofie, ani úvahy o citu, osudu a poznání nejsou však poslední podstatou Kleistovy tragedie: vždyť běží o tragedii lásky, a před tímto nejmocnějším citem konec konců v ní všechno ostatní ustupuje do pozadí, i problemy antiky, i koncepce myšlenkové. Tato, myslím, zřejmá prvořadost erotického živlu se občas podceňuje. Zvlášť paralely Penthesileiny ctižádosti s horečnou touhou tvůrce „Roberta Guiskarda" se přepínávají do té míry, že celá tragika „Penthesiley" bývá redukována na motiv, řekl bych, literární, ne-li knižní, totiž na motiv marné básnické ctižádosti, bojující o realisaci uměleckého snu, ba tvrdívá se, že celá jen zdánlivě prý pathologická psychologie titulní hrdinky vyplývá ze základního námětu, jenž sotva má co společného s milostnou vášní. Přiznávám se, že stejně jako problem „Guiskarda" nedovedu si odmyslit od jeho sujetu a hledám ve fragmentu výraz pro myšlenku nadlidského boje se smrtí, stejně též v „Penthesilei" zdůrazňuji konflikt erotický jakožto základní pro celé drama a nedovedu se na tragedii dívati do té míry abstraktně a formalisticky, bych odmýšlel si psychologii dvou milujících a nenávidějících se duší.

„Penthesilea" je největší Kleistův pokus o řešení od-

věkého vztahu pohlaví, o vystižení vzájemného přitahování a odpuzování se dvou polů. A zpusob, jímž pokus proveden, jakoby skutečně applikoval na duševní dění zákony fysické, odvozené z magnetismu, jakoby skutečně postupoval dle principů Adama Müllera a jeho „gegensätzische Schule". Idylla a smrt, věnčení a záhuba spolu hraničí dle Kleistova poetického výkladu. Věčným neklidem hnáni, hledají se jeho božští milenci Achilles a Penthesilea, a sotva se k sobě přiblížili, vlastní jejich přitažlivost se změnila ve svůj opak a oněch „dvé hvězd", jež se do sebe vklínilo, prchá daleko od sebe. Ukládají si o živobytí a darují si život, bojují spolu a vyměňují pohledy a úsměvy, jeden druhého chce zdolat a současně jím býti překonán. Erotika pohlcuje v sebe ostatní nálady, hnutí a touhy, s erotikou spojují se úkony a posuny, jež jinak měly by svůj samostatný význam. To nejzřejměji patrno na velké scéně, kdy milenka hrdinovi klade věnec na čelo. Obdobná situace byla již ve „Schrofffensteinských", zde se stupňuje, komplikuje jak thematem, tak psychologií, zdá se však, že tato velká mimická scéna, podobně jako motiv přestrojení ku konci „Schroffensteinských", náležela k oněm výjevům, jež visuálně motorické fantasii Kleistově sloužily za východisko, jež byly hotovy v jeho duchu dříve než tragedie a neodvisle od ní. Co v začátečnickém díle bylo pouhou naivní hříčkou, zde mění se v tragickou situaci, ponořenou do dusné atmosfery erotické. Tam jednoduchý věnec, zde celá guirlanda růží, tam obyčejný popis, zde odvážný obraz („sieh, wie der zerflossne Rosenglanz ihm steht"), tam prostá lásky zábava, zde vášnivě vzrušená hra milostného boje a dobrovolného podléhání, tam jednoduchý smutek nešťastného milování, zde krvavá ironie, jež evokuje představy o věnčení zvířete vedeného na porážku. Také jedna z předcházejících scén (6.) jest komponována na stejný motiv idyllického věnčení hrdin, rovněž nikoli vítězných, nýbrž poražených: základní poměr nenávisti a lásky, jenž určuje erotiku Achilla i Penthesiley, jest zde rozveden a aplikován na vztahy Amazonek k Hellenům vůbec, a právě že běží o něžnou selanku prostřed krvavého boje, vyniká tím drastičtěji dvojsmysl věnčení, jenž je spolu symbolem ví-

tězství válečného i znakem triumfu nad mužským pohlavím.

Pro „Penthesileu“ nevystačíme obligátní formulkou o „zmateném citu“: zde provádí se paradoxní hra citů, jež v sobě chovají svůj erotický protiklad; staré platonské nazírání o přechodu jedné veličiny v její opak se tu se vší zřejmostí illustruje. Básník nezná jen dvé absolutních hodnot, jako dobro a zlo, lásku a zášť, sílu a bezmocnost, nýbrž všímá si oněch přemnoha jemných odstínů, jež od jednoho principu nenápadně a povlovně uvádějí až k jeho záporu. Penthesileinou osobou řeší thema, jež hned s počátku tragedie (v. 125) vyslovuje Odysseus:

So viel ich weiss, gibt es in der Natur
Kraft nur und ihren Widerstand, nichts Drittes,
Was Glut des Feuers löscht, löst Wasser siedend
Zu Dampf nicht auf, und umgekehrt. Doch hier
Zeigt ein ergrimmter Feind von beiden sich,
Bei dessen Eintritt nicht das Feuer weiss,
Ob's mit dem Wasser rieseln soll, das Wasser,
Ob's mit dem Feuer himmelan soll lecken.

Zjevení se Penthesileino jest právě takový fenomen, o jehož možnosti a existenci střízlivý pozorovatel Odysseova rázu pochybuje; její náruživost, toť právě onen „třetí“ princip, jenž zaujímá střed mezi silou a jejím odporem, mezi žárem a mrazem, slučuje nepřátelské živly vody a ohně. V jejím osudu následuje kontrast po kontrastu, v její duši jdou ruku v ruce neuvěřitelné, neslučitelné antithese: boj, vzniklý ze chtivosti; láska, jež přechází v zášť; hořkost, jež se zvrhá v rozkoš. Věrny božího rozkazu, vytáhly Amazonky do pole, by dobyly si milence; jenž před nimi v zápasu klesne, má být věnčen růžemi a za chotě vyvolen. Toto určení celého kmene stane se zhoubou v životě kněžny, všeobecný příkaz zasáhne do jejího nejosobnějšího citu, dusná erotika a nepřátelské pronásledování smísí se v její duši v nerozeznatelný chaos.

Aby zdolal tuto komplikovanou náladu, obrací se básník brzy k té a brzy k opačné terminologii citů a vášní, sáhá tu do sféry lásky, tu k obrazům, znázorňujícím zášť, nejraději se však pohybuje na nejistém pomezí obou světů, jež za normálních poměrů by se vylučovaly. Také označení přátelské dohody mají příchuť nenávistné rozkoše.

Nemohu tuto směs psychologickou i stilistickou označiti jinak nežli zvráceností citů; nelekám se tohoto jména, tak jako básník se nelekal svého nelítostného znázornění. „Gefiederte Brautwerber", tak zve Achilles (v. 596) šípy, jež Amazonky proti němu vysílají; dříve prý si neodpočine, nežli až Penthesileu učiní svou nevěstou (v. 613), t. j., až její mrtvolu bude moci smýkati ulicemi. S výkřikem „Du lieber süsser Bräutigam!" měla Penthesilea dle prvotního čtení (variant k v. 2985) loučiti se s mrtvým miláčkem — jakož vůbec zprvu byla zamýšlena daleko silnější „volupté funèbre", hraničíc leckdy až s nekrofilií. Je dvojsmyslné, tvrdí-li Achilles, že žádná děva po něm žhavěji netoužila než Penthesilea (var. k v. 607), cynicky se i v definitivním textu těší na „Schäferstunde", jež ho prý očekává. Penthesilea mu nejde a nespěje a nekráčí v ústrety: nýbrž „tančí", naplněna bojechtivostí, „tančí", podobna jsouc menadě. Vrcholu dosáhlo směšování posunů erotických s mimikou nenávisti v líčení onoho zločinu, jenž položil základ k ženskému státu: Mluví-li se (v. 1946) o dýkách, jež slouží účelu, „der Gäste Brust zusamt damit zu küssen", je-li po té dokonce řečeno, že celé vražedné pokolení bylo „zu Tod gekitzelt", tedy jsou to představy, vznikší z amazonské touhy po lásce i mstivosti, jsou to obrazy, jež měly hověti Kleistovu paradoxnímu duchu, zmítanému mezi extremy a kontrasty.

Objetí, jež Pethesilea chystá Peleovci, jsou bolestná, bolestná, řekl bych, jak objetí železné panny; touží ho přitisknout k sobě, t. j. zničiti ho, a je nicméně zoufalá, že ho nemůže něžně pojmouti do náruče:

(V. 857): Hier dieses Eisen soll, Gefährtinnen,
Soll mit der sanftesten Umarmung ihn
(Weil ich mit Eisen ihn umarmen muss!)
An meinen Busen schmerzlos niederziehn.

(V. 1898): Im blut'gen Feld der Schlacht muss ich ihn suchen,
Den Jüngling, den mein Herz sich auserkor,
Und ihn mit ehrnen Armen mir ergreifen,
Den diese weiche Brust empfangen soll.

(V. 1189): Was will ich denn, wenn ich das Schwert ihm zücke?
Will ich ihn denn zum Orkus niederschleudern?
Ich will ihn ja, ihr ew'gen Götter, nur
An diese Brust will ich ihn niederziehn!

Achilles posmívá se, že ještě nenalezl místečka, kde by ji vzal nerušeně do svých obrněných rukou, tak, jak prý tomu chce její srdce (v. 605), a Penthesilea měla, dle původního znění (k v. 2384), naříkat: „Hier diese Brust, er will sie erst zerschmettern, und dann auf ihren leichenbleichen Kissen ruhn?"

Stále a stále variují Amazonky svou touhu, že prý chtějí vidět protivníka v prachu u svých nohou: „in den Staub niederfallen sehn"; „zum Staub der Füsse hinwerfen"; „zu meiner Füsse Staub ihn sehn"; Penthesilea nechce si nepřítele jenom přemoci, chce ho přinutit k láskyplnému zbožňování, ten dvojí smysl jest obsažen v dvojznačném stilistickém obratu. Erotický význam pojí se tu se strategickým; praví-li (v. 1749) „Komm jetzt, du süsser Nereïdensohn, komm, lege dich zu Füssen mir — ganz her!", tedy mluví, jak zřejmo již z lichotného oslovení, milenka k milenci: bezprostředně po té však chápe se slova ne už vítězná žena, nýbrž vítězná královna: „Sprich! Fürchtest du, die dich in Staub gelegt?": prvý výraz „položiti se k nohám" pochází z představ milostných, následující obrat „položit do prachu" vztahuje se na porážku v boji. Ve zmatenosti smyslů vidí Penthesilea, jak slunce se obráží v řece, a volá (v. 1388): „da liegt er mir zu Füssen ja!", při čemž je dvojsmysl slov „zu Füssen liegen" stupňován ještě druhým nedorozuměním, totiž záměnou Achilla za Helia.

Pojímám tyto a jiné obraty za doklady principiální ironie, jež ovládá celý kus, a míním, že s ohledem na tuto nuançovanou, úmyslně dvojznačnou psychologii, na tuto superiorní hru smrtících vášní, na toto rozmělňování pevných představ a pocitů, smím Penthesileu označiti — přes protest jiných badatelů — za výtvor romantický. Z této základní erotiky dvojsmyslně ironické, odvážně paradoxní a smyslně spirituální odvozuji jakožto logickou konsekvenci hrůzu závěrečných situací, kde dvojsmysl a zmatenost vášní a terminů slaví pravé orgie. V Penthesileině otázce (v. 2977) „Küsst' ich ihn tot?" zhušťuje se úděs smrtící něžnosti, jejímuž bližšímu vypsání jsou věnovány poslední pointy kusu. ‚Mám tě ráda, že bych tě snědla': k nevinné této frási poskytuje básník krvavou

illustraci, náhodný rým „Küsse : Bisse (v. 2981) doplňuje jakýmsi ‚vnitřním' rýmem, statuuje příbuznost výrazů i úkonů pro dva pocity kontrerní. Líčení, kterak běsnící Penthesilea svou obět uštve k smrti, kterak, prostřed svých psů, zatíná zuby do Achillových prsou, resultuje ze základní tragické ironie, jež si krvavě pohrává s bolem a rozkoší, se zuřivostí lásky a s mdlobnou nenávistí. Zde nepomáhá eufemismus interpretů ani jejich snahy, by zatušovali původní, ještě brutálnější akcenty poslední scény. Chápu, že kdo se uzavírá řeči bestiálních instinktů, jež se svíjejí na dně každé, byť sebe šlechetnější duše sexuálně podrážděné, s hnusem se odvrací od těchto extremních výjevů, jimiž Kleist, jako pravý básník, latentní pocity uvolnil, manifestoval a kolossálním měřítkem zveličil. Nechápu však jednoho: totiž, že právě „Penthesilea" by měla býti důkazem jeho zcela normálního cítění.

S dramatikou romantické školy německé nemá však tato romanticky antická tragedie takřka vůbec ničeho společného. Nesrovnávám velikou vášeň Kleistovy Penthesiley s konvulsivními hrdinkami Z. Wernera, stavím přísnou a cudnou formu ryzího uměleckého díla proti rozplizle a nudně dramatisovaným sujetům bratří Schlegelů, hluboce bolestnou ironii „Penthesiley" proti hříčkám, žertíkům i komediantství Tieckových a Brentanových divadelních parodií a satir. Ba, Kleistova tragedie, v níž postřehuji jak romantismus tak ironii, jest na míle vzdálena oné t. zv. „romantické ironie", která prýštila ze superiorního vědomí básníkova, že jest tvůrcem a stojí nad svými figurami, s kterými může nakládati dle své libovůle. Byť psal autor „Penthesiley" sebe osobnější a drásavější zpověď své duše, nevměšuje se nikdy po Jean-Paulovském či Tieckovském způsobu zřejmě a hlasitě do svého díla, nestaví se mezi výtvor a čtenáře, nýbrž s pravou uměleckou objektivností a s nestranností tvůrce popřává individuím, jež vyživil svou krví, neodvislé existence; praví svým myšlenkám: žij, a vtělí je v lidskou postavu, vdechne svým výtvorům duši a sám zůstává neviditelný, byť všudypřítomný.

Nikde jinde neprojevil se Kleist více tvůrcem dramatickým, než právě v „Penthesilei". Zní snad na prvé po-

slechnutí paradoxně, připojím-li, že sotva které dílo Kleistovo má tolik součástí nedramatických. Oba sousední literární genry, jichž účast konstatována již ve „Schroffensteinských", jsou zde zastoupeny leckde, zdálo by se, na úkor dramatičnosti. Neboť po způsobu epickém jest komponována exposice, kde se vypravuje, co předcházelo, kde se popisuje, co se děje za scénou. Po způsobu epickém jest vloženo do velké poselské zprávy Meroiny líčení katastrofy Achillovy. Po způsobu epickém do středu celého díla, do milostného dialogu totiž, vsunuta dlouhá partie, referující o vzniku státu žen. Kromě toho zasahuje do děje silný vliv lyrismu. Erotický problem sám s sebou nese požadavky a prostředky lyrického básnění, velkou scénu milostnou přirozeně proplétají něžná vyznání, v předcházejícím výjevu zaznívá hymnický zpěv (podobně jako na počátku „Schroffensteinských") a závěrečná scéna zvlášť v pohnutém a dojímavém poměru Prothoinu ke královně, plném citu, něhy a lásky, popřává hojně místa akcentům ryzí lyriky. Je podivuhodno umění, kterak Kleist dovedl z útvarů, jež samy o sobě jsou heterogenní a nepoddajné, vykřesati jiskru dramatičnosti. U lyrismu snad to ani tolik nepřekvapuje, ježto mezi dramatem a lyrikou panuje, myslím, vztah takřka nerozlučný a pokrevný, ježto nejdynamičtější napjetí ať u Shakespearea, ať u starých Řeků, nejen nevylučuje, nýbrž naopak ku pomoci přivolává účast sesterského umění lyrického, při čemž nemluvím ani o primerním a tvůrčím významu antického choru. Ale thema, jako boj Amazonek s Řeky, rozsápání hrdiny běsnící královnou atd., klade dramatickému básníku velké překážky tím, že jest ze značné části dramaticky neznázornitelné. Tak by se zdálo alespoň, tak by též soudil, kdo epické partie Kleistovy tragedie kárá. Ale jaké jsou ty součásti vypravovatelské! Jak oživeny dechem dramatickým! jak hýří životem, jak mocně napínají, jak horečně ženou se o překot, jak jsou názorně viděné a slyšené, jak vzrušené, šumné a věčně pohyblivé! Proti obvyklému mínění o epickém klidu vytvořil Kleist epiku, v níž vůbec není statiky a jež nezná usměvavé mírnosti. Z velkých vzorů vyčetl, co se mu hodilo pro jeho intence. Z Lessingova „Laokoonta" se naučil, jak sterilní bývá v poesii,

zvlášť v dramatu, popis a výčet: rozložil, dle Lessingových pokynů, stavy v děje, dění trvalé v jednotlivé okamžiky. Na Homerově Iliadě studoval účinný prostředek teichoskopie, jímž názorně oživil počátek třetí scény. Na Euripidových a ostatních tragiků zprávách poselských, snad i na velkých vzorech Racineových, poznal úděsný účinek epického vypravování, jejž applikoval v Meroině výstupu, klassickém to místě dramatické epiky v německé literatuře. Ale literární analogie zde, jako všude jinde, přispěly jen k tomu, by vzpružily v básníkovi, co bylo jeho nejvlastnějším uměním, jež už nedá se rozkládati v literárně historické prvky. Homerovské a jiné paralely naprosto ustupují při analyse citované už třetí scény, v níž se o dostizích Achilla a Penthesiley sice jen vypravuje, ale jež přece vyvolává dojem tak mohutný, jakobychom na vlastní oči viděli šílené závodění válečného vozu s četou Amazonek na koních, jakobychom hleděli na tigrovitého koně a uhánějící královnu — „kaum dass ihr Federbusch ihr folgen kann“ —, na její stín, „gross, wie ein Riese, in der Morgensonne“, jenž již již se sklání nad pronásledovaným hrdinou. Jakoby bolel zrak od strnulého patření na kola zběsile se otáčející, ba jak by měl být rozdrcen: „Der Blick drängt unzerknickt sich durch die Räder, zur Scheibe fliegend eingedreht, nicht hin.“ V bezdechém spěchu honí se otázka a odpověď: „So naht sie ihm? — Naht ihm! — Naht ihm noch nicht! — Naht ihm, ihr Danaer! Mit jedem Hufschlag . . .“, a krátké zděšené exklamace vystihují nenapodobitelným způsobem hrůzu a radost při pohledu na to, kterak Achilles obratnou jízdou Amazonkám způsobil pád, že jedna přes druhou klesají s koně:

— Zu uns her fliegt er wieder!
— Ha! Der Verschlagne! Er betrog sie —
— Hui!
Wie sie, die Unaufhaltsame, vorbei
Schiesst an dem Fuhrwerk —
— Prellt, im Sattel fliegt,
Und stolpert —
— Stürzt!
— Was?
— Stürzt, die Königin!
Und eine Jungfrau blindhin über sie —
— Und eine noch!
— Und wieder! —
— Und noch eine —

— Ha! Stürzen, Freunde?
— Stürzen —
— Stürzen, Hauptmann,
Wie in der Feueresse eingeschmelzt,
Zum Haufen, Ross und Reutrinnen, zusammen!

Není nadsázkou, řekne-li se o Kleistově tragedii: co slovo, to pohyb. Vášnivý neklid, těkavá plachost, energický zápas, nezadržitelný přechod a převrat a přemet vyznamenávají nejen psychologii dramatu, nýbrž i jeho stil. Platí však také bez hyperboly: co rčení, to obraz. A je zvláštní poučná podívaná, kterak optika básníkova se podřizuje zákonům pohybu a změny. Tak jako Guiskard nebyl karakterisován stálým poetickým epithetem „lev" či „tigr", nýbrž byl viděn jako číhající tigr chystající se k výpadu, tak i v „Penthesilei" srovnání vystihují především akci, zuřivost, gesto, skok. Řekové a Amazonky spolu zápolí jak hladoví dva vlci, z nichž každý do sokova chřtánu chce zatít zub; Penthesilea žene se za nepřítelem jako hladová lvice, jež na poušti shání kořist; Achilles sápe se na ni jak doga na jelena; Penthesilea a Achilles řítí se proti sobě podobni dvěma letícím hvězdám; nebezpečenství blíží se vojsku jako mračno, z něhož smrtný blesk sjede do úrody; štěstí přilétá do prsou jako mladý princ, jenž zavítává do sídelního města; nepřítel se valí jako bystřina. Cituji alespoň z prvých dvou výstupů řadu obrazů spiatých důsledně dodrženým tertium comparationis:

(die Kentaurin stürzt)
Auf sie und uns schon, Griech' und Trojer, ein,
Mit eines W a l d s t r o m s wütendem E r g u s s,
Die einen, wie die andern, n i e d e r b r a u s e n d.
... Ein neuer Anfall, heiss wie Wetterstrahl,
Schmolz, dieser wuterfüllten Mavorstöchter,
Rings der Ätolier wackre Reihen hin,
Auf uns, wie W a s s e r s t u r z, hernieder sie,
Die unbesiegten Myrmidonier, g i e s s e n d.
Vergebens drängen wir dem F l u c h t g e w o g
Entgegen uns: in wilder Ü b e r s c h w e m m u n g
R e i s s t's uns vom Kampfplatz s t r u d e l n d mit sich f o r t..

Je jasno dle podtržených slov, jak jediné srovnání nepřátelského vojska a přívalu vodního prostupuje celým tímto válečným líčením, jak důmyslně dovede se Kleist udržeti ve sféře zvoleného přímětu, jenž mu neslouží za řečnickou okrasu jako Schillerovi, nýbrž jest podstatnou součástí jeho básnického názoru: Kleist nenutí se do srov-

návání, nýbrž obrazně vidí; nehledá rhetorických tropů, nýbrž původní jeho cítění už mu poskytuje metafory, pojímané ve vlastním, ne v „přeneseném" významu.

Eminentně dramatického života nebylo by ani třeba dokazovati u tragedie, jež se končí tak účinnou a úchvatnou pantomimou a jež vrcholí (v 14. scéně) exaltovanou a strhující apostrofou boha vítězství, kdyby se, částečně zaviněn básníkovými výroky, nebyl zahnízdil předsudek o neproveditelnosti „Penthesiley" na jevišti. Teprve loňského roku zavítala, po dřívějších pokusech o její akvisici, Kleistova tragedie vítězně do německých divadel, a jest otázkou nejen zdatnosti herců, nýbrž i vnímavosti publika, zdali se na repertoiru trvale udrží toto drama, jež klade vysoké nároky jak na interprety, tak na diváky, drama, nad něž snad v německé literatuře nebylo napsáno vášnivějšího a dynamičtějšího.

Poznámka.

Prameny tragedie nalezl Erich Schmidt (Charakteristiken 1886, 367 nn., pak v poznámkách vydání) a dukladně rozebral Johannes Niejahr (Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte 6, 1893, 506 nn.). K Niejahrovu článku, v němž nadhozeny otázky vyšší filologické kritiky po nesrovnalostech Kleistova textu, pojí se zajímavá polemika s Hubertem Roettekenem, důležitá též pro zásadní spor filologie s psychologií: Roetteken v Zeitschrift f. vergleich. Literaturgeschichte, N. F. 8, 1895, 24 nn. (pokračováním k článku v předcházejícím ročníku); Niejahrova replika v Euphorionu 3, 1896, 653 nn., Roettekenova duplika tamtéž 4, 718 nn. — Euripidovy Bakchai srovnány Niejahrem. — Achilles a umírající Penthesilea ve výtvarném umění: v. Overbeck, Galerie heroischer Bildwerke 1, 497 nn. (tab. 21). V novější době: basrelief Thorvaldsenův v Kodaňském museu. — K Makbethovské pantomimě (srv. Euph. 15, 488 nn.) doplňuji, že i na jiné básníky měla značný vliv, na př. na Słowackého („Beatrix Cenci"), na d'Annunzia („Sen jarního jitra"). — Paralela s Tassovým „Jerusalemem", naznačená R. Weissenfelsem v Zeitschrift f. vgl. Lit.-gesch. 1, 1887, 290 nn., rozvedena ve Wukadinovićových Kleiststudien, p. 60 nn., kde učiněn též pokus o rekonstrukci „Guiskarda" dle „Penthesiley". — Literární analogie k Penthesileině smrti: R. Weissenfels v Zeitschr. f. vgl. Lit.-gesch. 1, 273 nn. a tamtéž N. F. 1, 1887/8, 301 nn. (zvl. Novalis); Erich Schmidt k v. 3025. — K mimice a k ironii „Penthesiley" poukazuji na Euphorion 15, 503 nn., zvl. na 16, 421 nn. — Psychiatrům (na př. Krafft-Ebingovi) sloužila Kleistova tragedie neprávem za doklad sadismu. — Pojmu „antické romantiky" užívám ve smyslu K. Joëla (Nietzsche und die Romantik). Nietzscheovským kriteriem měří Kleistovu antiku duchaplný článek Heleny Zimpelové, „Kleist der Dionysische" v časopisu Nord und Süd 108, 1904, p. 187 nn. — Romantické prvky sleduje S. Krebs, Preuss. Jahrbücher 144, 1911, p. 234 nn. — Stilistika „Penthesiley" není ještě probrána se vší dukladností. Dobrá pozorování u B. Schulzeho, „Kleists Penthesilea oder von der

lebendigen Form der Dichtung" (Lipsko 1912), s jehož theorií však se nekonformuji. — Kleistův dopis Goethovi faksimilován v 5. sv. — Goethovy úsudky o Penthesilei: Briefe (výmarské vydání) 20, 15 n.; Gespräche 2, 295. — Varnhagen o Cottovi v listopadu 1808: Denkwürdigkeiten 3, 91. — O fragmentech dopisů herečce Hendel-Schützové: Euphorion 14, 792 (A. Dombrowsky, jehož návrhu na uspořádání jsem se přidržel; srv. též Herzogovo vydání 6, 363); dva nově nalezené lístky Kleistovy na její adressu (z 23. a 26. dubna 1811) publikuje Minde-Pouet v Bühne und Welt 14, 1911, 130 n. — Z jevištních interpretek Kleistovy hrdinky zmínku zaslouží Klára Zieglerová (1876 v Berlíně). 1892 představení v Mnichově. Loňského roku provedena Kleistova tragedie v berlínské dvorní činohře (ve zpracování Lindauově, vydaném v „Reclamce" č. 5325); u Reinhardta (v Deutsches Theater) za režie Felixe Holländera ve dvojím obsazení; srv. o přednostech a nedostatcích představení na obou scénách: A. Eloesser, Lit. Echo 14, 149; viděl jsem u Reinhardta v hlavní úloze Mary Dietrichovou, jež plně vystihla Kleistovu charakteristiku „půl furie, půl graçie". — Můj český překlad „Penthesiley" vyšel r. 1912 (knih. „Kytice", sv. 2.). — R. 1890 komponoval Hugo Wolf symfonii „Penthesilea" dle Kleistovy básně.

Mezi tiskem této knihy, v září 1912, psali u nás o „Penthesilei": K. Čapek v České Revui, p. 760; J. Karásek ze Lvovic v Moderní Revui, č. 216/7, p. 348; F. Langer v Uměleckém Měsíčníku 1, 281; J. R(eichmann) v Divadle 10, 445.

XI.

Das Käthchen von Heilbronn.

V květnu 1808 vyšel v drážďanském „Phöbu" počátek prvého Kleistova dramatu, jež vzniklo v Drážďanech, prvého dramatu, jež značí návrat básníkovy obraznosti do atmosfery i dějů německé otčiny. Již v důležité konfessi o „Penthesilei" z konce předcházejícího roku zmiňoval se o „Käthchen von Heilbronn", kontrastoval oba kusy a jejich typy, pravděpodobně tudíž bezprostředně od exotického mythu zavítal do říše domácích pověstí a již na podzim 1807 koncipoval „historickou" svou rytířskou činohru, jejíž erotika, dle nezaručených zpráv, zrcadlí či idealisuje autorovu skutečnou lásku k Julianě Kunzeové. Zdali práce o dramatu přežila tento milostný poměr či byla-li hotova před jeho přerušením, není zjištěno; snad již v červnu rukopisná redakce byla ukončena, ježto Kleist (5, 375) nabízí nakladateli Cottovi, by vydával každoroční almanach s jedním jeho kusem: „Ich würde, in diesem Jahre, das Käthchen von Heilbronn dazu bestimmen, das mehr in die romantische Gattung schlägt, als die übrigen." Vyjednávání s Cottou protáhlo se do r. 1810 a rozbilo se, ačkoli Kleist, znovu nabízeje svůj rukopis, znovu sliboval (5, 393): „Ich würde, wenn es (das Käthchen) Glück macht, jährlich Eins, von der romantischen Gattung, liefern können." Zatím však navazoval prostřednictvím Collinovým styky, od nichž mohl právem očekávati praktičtější zužitkování svého díla, podařilo se mu totiž za tři sta zlatých rukopis prodati ředitelství divadla „an der Wien", pro

kteroužto scénu Collin převzal jevištní úpravu textu se škrty básníkem approbovanými (5, 380): rád byl by Kleist i o „Penthesilei“ slyšel příznivý úsudek od zkušeného divadelníka, „denn wer das Käthchen liebt, dem kann die Penthesilea nicht ganz unbegreiflich sein, sie gehören ja wie das + und — der Algebra zusammen, und sind Ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht“. Teprve 17. března 1810 došlo ve Vídni k představení, jež bylo ještě dvakrát opakováno, a následujícího roku tehdejší hudební ředitel, divadelní malíř a strojmistr bamberského divadla, E. T. A. Hoffmann, uvedl romantickou hru na jeviště ve zpracování F. Holbeinovu. Po vídeňském provedení nalezl Kleist v létě 1810 nakladatele v berlínském Reimerovi, dávaje mu na srozuměnou, že se spokojí honorářem 80, i 60 tolarů (5, 401), jen pod tou podmínkou, že bude kus ihned vytištěn: což se také stalo. Téhož 12. srpna, kdy zajistil si knižní vydání, spálil však mosty vedoucí k berlínskému dvornímu divadlu. Byl totiž zadal svůj kus řediteli Ifflandovi, ale když se mu nedostávalo vyřízení, vyžádal si na oko vrácení rukopisu; Iffland se s radostí chopil této příležitosti, zbavit se nepohodlného díla, i poslal je Kleistovi zpět se vzkazem, že se mu „Käthchen von Heilbronn“ nezamlouvá. Kleist, narážeje na Ifflandovy homosexuální sklony, odpověděl (5, 401): „Abych mluvil pravdu, je mi líto, že to je dívka; kdyby to byl býval kluk, byl by se Vašemu Blahorodí líbil asi líp.“ Affairy zmocnila se velkoměstská pomluva, jakékoli další praktické vyhlídky jevištní byly znemožněny. Kleist, jenž svou „Penthesileu“ psal pro „neviditelné jeviště“, trpce želel, že při „Käthchen“ odhodlal se k ústupkům požadovaným od scénických praktiků. Dva měsíce před svým skonem psal neznámému adressátovi (5, 430): „Das Urtheil der Menschen hat mich bisher viel zu sehr beherrscht; besonders das Käthchen von Heilbronn ist voll Spuren davon. Es war von Anfang herein eine ganz treffliche Erfindung, und nur die Absicht, es für die Bühne passend zu machen, hat mich zu Missgriffen verführt, die ich jetzt beweinen mögte. Kurz, ich will mich von dem Gedanken ganz durchdringen, dass wenn ein Werk nur recht frei aus dem Schoss des menschlichen Gemüths hervorgeht,

dasselbe auch nothwendig darum der ganzen Menschheit angehören müsse.“

„Ein grosses historisches Ritterschauspiel“ stojí pod podvojným titulem s ominosním sluvkem „čili“ („Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe“), pod seznamem osob pak poznámka: „Die Handlung spielt in Schwaben.“ Tyto vnější údaje nutí k srovnávání s předchozí i další Kleistovou produkcí. „Käthchen“ jest prvou jeho činohrou, a jiných dramat než činohry už po ní nepsal; je prvým dramatem, jiř v koncepci lokalisovaným na domácí půdě, a z okruhu německých sujetů nevyšel Kleist již ani v dramatech, ani (s nepatrnými výjimkami) v novelistice a v činnosti publicistické; „Käthchen“ zahajuje patriotickou periodu Kleistovy tvorby. Ovšem, již „Schroffensteinští“ měli německá jména a děj se rovněž odehrával „in Schwaben“: ale vnitřního vztahu nebylo mezi Kleistovou prvotinou, s počátku po španělsku kostymovanou, a klassickou zemí německého rytířstva; ovšem, i v holandském rámci „Rozbitého džbánu“ a v italském prostředí „Markýzy z O.“ uplatňovaly se poměry braniborské marky: ale teprve „Käthchen“ je hrou německou přiznaně a otevřeně, tak jako teprve zde se plně vyžívá láska k romantickému rytířství, zjevná hned ve „Familie Schroffenstein“ a maskovaná i v antické „Penthesilei“.

Po exotických tragediích a nevšedních veselohrách „ein grosses historisches Ritterschauspiel“; po Byzanci a Troji „Schwaben“; po Olympanech a po Teniersovských figurách dobří a milí známí rytířského středověku s velkými a karakteristickými jmény: Friedrich Wetter, Graf vom Strahl; Gottschalk, sein Knecht; Kunigunde von Thurneck; Ritter Schauermann; Wenzel von Nachtheim; Hans von Bärenklau etc. Kolik odchylek proti dřívějším dramatům, tolikéž kroků vstříc vkusu soudobého publika, vstříc zájmům německého knižního trhu, vstříc tradicím tehdejšího písemnictví. Němečtí literární historici s oblibou vyzdvihují kouzlo domácího světa, vlasteneckou notu a hloubku německého „Gemüt“, hledíce chválou krásných společenských a osobních vlastností seslabiti výtky, jež stejným dechem činí Kleistově činohře. Mně však záleží na tom, abych se vší ostrostí, bez ohledu na thema a zálibu i dobu Kleistovu,

formuloval rozdíl mezi „Käthchen“ a předcházejícími díly, a nemohu jinak, nežli viděti v tomto díle sestup s hrdých výšin „Guiskarda“ a „Penthesiley“, ústupek učiněný jevišti a poměrům, kompromis obraznosti s požadavky skutečnosti. „Käthchen“ je přebohata krásnými jednotlivostmi; podává hlubokou psychologickou studii; má nádherné partie lyrické a v koncepci jest domyšlením „Penthesiley“: jakožto celek však, dle mého mínění, jest to doklad smíru s t. zv. duchem doby, jest to tribut, jímž originální básník splatil svůj dluh své literatuře, svému národu a zděděným tendencím. Zvláštní ironie tomu chtěla, že jediná „Käthchen“ za básníkova života byla úspěšně hrána na dvou jevištích; že ho právě „Käthchen“ i ve Výmaru proslavila; a že až do dnes je snad nejznámější a nejoblíbenější Kleistovou hrou.

Básník sám však byl si vědom, že se dal svésti k ústupku. Nejen že citovaným dopisem ze srpna 1811 želel úmyslu, upraviti drama pro jeviště: ve svědectvích soudobých se vznikem činohry projevoval, že ví, jak je za svou „Käthchen“ zavázán své době. Z oněch slov nakladateli Cottovi: „kus, jenž spadá více než ostatní do odvětví romantického“, slyším omluvu a doporučení: to je kus, po jakém by mohla býti poptávka a jenž by se snad líbil v kruzích literárně směrodatných. Zřejmější ještě přiznání jest obsaženo v zrádném podtitulu „velká historická hra rytířská“. „Historického“ tu není ovšem pranic vyjma kostym, za to je „Käthchen“ pravé „Ritterschauspiel“, pokračující v drahách dávno vyjetých a hlučně akklamovaných, pozdní výhonek směru, před 35 lety zahájeného Goethovým „Götz von Berlichingen“, směru stlačovaného po té pod niveau průměrné literatury, diskreditovaného tuctovým zbožím a šablonovitým pojetím rytířství. Celá řada součástí Kleistovy fabule; motivy, intriky, jména i nálada, jsou tradovány od mnoha a mnoha předchůdců, a byť i Kleist samozřejmě vysoko vynikal nad nedůstojné pokračovatele Goethovy, není tentokráte on, tvůrce realistické veselohry, průkopník nových ideálů tragických, ctitel originálních útvarů, samorostlý mistr novely, ničím více nežli pokračovatelem a dědicem. Pro talent druhého řádu akceptoval bych „Käthchen“ za vyni-

kající dílo: u genia Kleistova rázu mluvím tu o přechodném epigonství.

Vedle prvého dramatu Goethova zasáhl „Sturm und Drang", jejž jsme již nejednou označili za východisko Kleistovo, do fabule rytířské činohry též pusobením Bürgerovy balladické poesie na erotiku „Käthchen von Heilbronn". Nemluvě o nepatrných ozvucích z „Lenory", orientovala se Kleistova fantasie především dle ballady „Graf Walter", již Bürger volně přeložil z anglického originálu. Hrabě Walter cestou necestou s sebou vodí milenku v mužském přestrojení; pěšky a bosa pospíchá za jeho koněm, brodí se vodou za svým pánem, zakouší trýzně a strázně od toho, od něhož již nosí dítě pod srdcem, a posléze se dovídá, že hrabě Walter ožení se s dívkou, kterou mu sama označila za nejkrásnější: to vše byla jen zkouška její věrnosti, za niž ji odmění sňatek s tyranským pánem. Tento motiv, jehož analogie shledáváme v středověkém vypravování o Ereku a Enitě a v hojných moderních variacích thematu Griseldovského, spolu s jinými spíš pohádkovými náměty (na př. o pravé a nepravé nevěstě) tvoří dějový podklad Kleistovy hry. U něho milenka brodí se vodou, podstoupivši před tím těžší zkoušku ohněm, jíž určen vedlejší titul „oder die Feuerprobe"; leccos je zmírněno, odpadlo na př. ovšem těhotenství milenčino, jiné krutosti zas vyplynuly z důsledné povahokresby dramatika, jemuž, dle vlastních slov, běželo o pendant a antithesu k Penthesilei. Proti oné „Hundekomödie", v níž titulní hrdinka sama se mění v „megeru" a ve „psici", staví básník lásku dívky, která ani psy by se nedala odehnat, která slouží s pravou „hündische Dienstfertigkeit" (p. 265), na kterou pán zvedá bič, ba na niž volá jak na psíka (tamže): „So such'! — Such'! — Such', sag' ich! —Ich sage, such'!"

Kleistův hrabě Friedrich Wetter vom Strahl, projížděje württemberským městem Heilbronnem, zastavil se u zbrojmistra Theobalda Friedeborna, by si dal spraviti svůj krunýř. Patnáctiletá dcera domu Käthchen, vstoupivši do jizby a uviděvši rytíře, shroutila se bez vědomí na zemi; když odjížděl, vrhla se s okna na ulici a vyhojivši

se z poranění způsobeného pádem, vydala se za hrabětem na pout, lehala v jeho stáji, nespouštěla se jeho stopy. Starý zbrojmistr tudíž zažaluje Wettera vom Strahl, že mu očaroval dceru, obviněný dokáže však tajnému soudu, že dívka ho stopuje proti jeho vůli, ba přes jeho výslovné zákazy. Lituje leda ve svém nitru, že děvče není z rytířského rodu, neboť vášnivě si ji zamiloval; ale stavovské rozdíly jsou nepřeklenutelné. Brzy po té zasnoubí se s Wetterem, zdánlivě zapomenuvším na svou věrnou průvodkyni, koketní a bohatá rytířská slečna Kunigunde von Thurneck, jež zničila už nejednoho svého ctitele. Heilbronnská dívka, jež měla jít do kláštera, znovu se připlete pánovi do cesty, a Wetter, domnívaje se, že se mu chce vtírat, zvedne na ni bič: zatím však její snaha byla jen, by hraběte a jeho nevěstu vyvarovala hrozící jim zkázy. Při zámeckém požáru, založeném od nepřátel, vžene Kunhuta poslušnou Katinku do hořícího domu, prý aby jí přinesla snoubencův obraz, ve skutečnosti, by jí zachránila úpis, týkající se jmění. Jen zázrakem vyvázne dívka z hořícího domu, totiž přispěním rusovlasého okřídleného cheruba se snětí palmovou v ruce. Wetter na koni se rozjede proti nepřátelům, za ním Käthchen, jež, podkasavši se, přebrodí se přes potok. Při návratu z bitky zastihne ji hrabě, ana spí v předhradí pod keřem vonného bezu; přiměje ji, aby mluvila ze spánku, a doví se o tajemném svazku, jímž je k němu připoutána: Zjevil se jí v noci sylvestrovské jakožto její nastávající muž, a tudíž dívka je přesvědčena, že ji o velkonocích pojme za ženu. Ale v tutéž dobu, jak nyní si vzpomíná, sám, leže na smrt nemocen, měl vidění obdobné, byla mu tato dívka zaslíbena. ale bylo zvěstováno, že je císařovou dcerou. Procitnuvši, Käthchen neví, co prozradila, Wetter však si uvědomuje, jak žhavě ji miluje, i dá jí vykázati komnatu ve svém zámku, nedbaje možné žárlivosti své nevěsty. Mezi oběma nestejnými milenkami dojde k nepřátelství. Käthchen totiž shlédla, v lázni zlou soupeřku, nelíčenou, nestrojenou, zbavenou umělé a vylhané krásy, a Kunhuta, na smrt uražena, ukládá jí o život. Nevinná dívka však je zachráněna, a Strahlovi se podaří zjistit, že je vskutku císařovou dcerou, byť ne manželskou. Císař ji povýší na vévodkyni švábskou, a

hrabě, zkoušev její věrnost sdělením, že bude jen družičkou při jeho svatbě s Kunhutou, podává ruku své Käthchen a od lající Kunhuty odvrátí se s úsečným zvoláním: „Giftmischerin!"

Působí skoro žertovně, že této své rytířské činohře dal Kleist podtitul „historisch". Nejen že neudává doby, kdy děj se odehrává, nejen že se spokojuje appellativem „císař" a varuje se jakékoli dějinné narážky: nýbrž celým ovzduším básně proniká živel ostře kontrastující s jakýmkoli historismem, totiž vliv nadpřirozených mocností. Zázrak, že v tutéž hodinu dvě bytosti tělesně vzdálené měly tutéž vidinu a duševně se tedy sblížily, tvoří východisko děje; nadsmyslný a zpola zázračný jest svazek, jenž dívku poutá k pánovi; a jakožto viditelný zástupce nadpřirozených mocností vystupuje dívčin strážný anděl, jenž ji vyvádí z plamenů. To je týž „Cherubim mit Flügeln, weiss wie Schnee, auf beiden Schultern", který (p. 281) v sylvestrovské noci spojil oba milence. Drama, ve kterém lidé jsou doprovázeni viditelnými svými demony, může se nazývat náboženské či mythické, nikoli historické; nejsprávnější pak označení by bylo: pohádka. Ve smyslu pohádky řešen jest také smírný závěr, vedoucí ovšem k svatbě s pravou nevěstou, ve smyslu pohádky osvětlena nadpřirozená věrnost a neochvějná víra titulní postavy. Pohádkou, a kromě toho důsledně dodrženým středověkým rázem nutno vysvětlovati též konečné odhalení, že Käthchen jest dcerou císařovou, čímž teprve mizí nepřekonatelná až dotud překážka stavovského rozdílu; vyčítati básníkovi nedostatek sociálního smýšlení (jak činil v krásném výlevu ještě F. Hebbel), jest nemístno, protože poloviční mythus s představou o císařově dceři spojuje zase jen smysl, jímž vzrůstá zázračnost nadpřirozeného děje. Ale ovšem, ruší pak v pohádce hlasité vměšování společenských zájmů, jichž se zastává hrabě Wetter sám (p. 212), zdůrazňuje, že mu nelze se odhodlati k mésallianci s občanskou dívkou: „Zum Weibe, wenn ich sie gleich liebe, begehr' ich sie nicht." Ruší polovičatost a rozpolcenost koncepce. Tak jako „Amfitryon" uvízl prostřed mezi burleskou a mysteriem, tak „Käthchen" kolísá mezi rytířskou činohrou a naivní pohádkou, ba zdá se, že

se v básníkově komposici střetly různorodé plány, z nichž nepodařilo se mu vytvořiti jednotného díla.

Jest otázkou, kam zprvu tíhla jeho obraznost a zda dodatečně se vmísily tony příliš lidské či příliš etherické. Na jedné straně máme dochovánu Tieckovu zprávu, že původně měly nadpřirozené mocnosti ještě účinněji zasahovati do děje. Neboť nejen láska obou milenců měla být chráněna cherubem, nýbrž také nesympatická postava Kunhutina byla pojímána mythicky. Kdežto v hotové práci jest to koketně nafintěný hastroš bez duše, byla původně zamýšlena karakteristika jakési undiny, a v posledních scénách čtvrtého aktu, jež nyní naznačují demaskování ošklivé ženštiny v lázni, měl se odhaliti její karakter zlé víly, spojené s podzemskými a vodními demony. Naproti tomu starší redakce prvých dvou aktů, otištěných ve „Phöbu", ukazuje daleko slabší účast nadsmyslného světa, neboť chybí tam vypravování o snu hraběte Wettera, takže schází nejpochybnější a nejodvážnější motiv dvou paralelních visí. Ale ať vycházel Kleist více z reality či z nadsmyslna, jisto je, že způsob, jímž v hotové básni uplatňují se zjevy nadpozemské, náleží k nejslabším partiím u Kleista vůbec. Je tu předně onen okřídlený anděl strážce: jako básnickou metaforu, jako součást vidiny ve snách ho rádi sneseme; ale zjeví-li se před našima očima, vyváděje dívku z hořícího domu a ostatními osobami neviděn, pak neznamená víc než konvenční a lacině theatrální efekt, útočící na sentimentálnost diváků. O nic lépe nezdařil se druhý pohádkový námět, že oba milenci viděli se v snách. Neboť pak nejen Käthchen musí poznat svého hraběte, nýbrž hrabě také svou dívku, pak onen výjev v heilbronnské dílně nebyl prvním setkáním dvou neznámých, nýbrž shledáním dvou nevědomě po sobě toužících duší, i je nepochopitelno, že hrabě, jehož sylvestrovský sen přece stal se již veřejným tajemstvím (III 9) a jenž si tak dobře vzpomíná na proroctví o císařské dceři a na celou vidinu (II 13, IV 2), zapomněl právě na hlavní obsah svého snu, totiž na podobu své bohem určené milenky, takže jí — nepoznává. Tím, že motiv dvojího snu tradoval se literárně (snad z Wielandova „Oberona"), nezmirňují se nesrovnalosti a protimluvy, jež do „Käthchen"

zasahují osudněji, nežli na př. ne zcela jasná předběžná historie do obsahu „Schroffensteinských".

„Kouzlo pohádky" však u Kleista zatlačují ještě jiné ohledy. Pravá báchorka užívá prostředků sebe neuvěřitelnějších a požaduje naprosté víry v ně, nestarajíc se o jich možnost, dokazatelnost a výklad. Kleistovu dílu schází tato naivnost, nedostává se mu této neúčastné záliby. Vypravuje pohádku a spolu ji vykládá. Sděluje zázraky a spolu podává jejich psychologii. Jeden z tajných soudců prvého aktu (p. 207) povýšeně se posmívá, že v mysteriosním působení na milenku hrabě vidí něco zázračného: „Der aberwitz'ge Träumer, unbekannt mit dem gemeinen Zauber der Natur!" Naráží tím učeně na theorii o psychickém magnetismu. Hrabě Wetter připlíží se k dívce, odpočívající pod bezem, „um einen Entwurf mit ihr auszuführen", rekapituluje si její zvyklosti a způsoby, „und auf diese Eigenschaften hin, will ich meinen Versuch gründen" (p. 275 n.): Tak mluví zkušený hypnotiseur. Kleist upravil svoji pohádku podle medicinsko-filosofických spekulací, vmísil do rytířské činohry experimenty, jaké tehdy byly v oblibě u učenců, polovědců i laiků, Kleist vssál do sebe moderní učení, Kleist — i v tomto smyslu — podlehl duchu své doby a stal se — dle mého nazírání na „Schroffensteinské" již podruhé— tlumočníkem soudobých tendencí romantických. „Käthchen von Heilbronn" není kleistovsky romantická jako „Penthesilea", nýbrž romantická ve smyslu tehdejšího směru, tehdejší mody, tehdejšího uctívání „nočních oblastí duše lidské".

Směrodatným psychologem byl Kleistovi lékař a popularisátor Gotthilf Heinrich Schubert (* 1780), jenž 1806 až 1808 konal v Drážďanech přednášky o somnambulismu, mesmerismu a pod., jsa Kleistovým a Müllerovým přítelem i spolupracovníkem. Jeho díla, významná pro romantiku, zvláště pro E. T. A. Hoffmanna a Justina Kernera, mají karakteristické tituly: „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft" (vyšly v Drážďanech 1808) a „Die Symbolik des Traumes" (1814). Kleist, ode dávna nakloněn bizarním a dobrodružným exkursím do psychologie podvědomí a exotickým příběhům („Ward, seit die Welt steht,

so etwas erlebt?" zněl jeho stereotypní úžas), obeznámený s theorií somnambulismu snad již švýcarským stykem s přítelem Zschokkem, byl přirozeně silně upoután výklady blouznivého Schuberta, jenž ve své autobiografii (2, 1855. *228*) dosvědčuje: „namentlich Mitteilungen über die Äusserungen des Seelenlebens in jenen Zuständen einer Gebundenheit des leiblichen Lebens, welche der animalische Magnetismus hervorruft, oder welche auch ohne diesen im Traum, in den Vorahndungen des Künftigen, im geistigen Ferngesicht usw. sich kundgeben, (hatten) für Kleist so viel Anziehendes, dass er gar nicht satt werden konnte und immer mehr und mehr aus mir herausholte." Vycházeje od Schubertových přednášek, zahloubal se Kleist asi též do jiné odborné literatury, zvláště dílo slavného hallského medika J. C. Reila („Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen" z roku 1803) a román Jung-Stillinga „Theobald oder die Schwärmer" měly patrný vliv na jeho myšlení, a heilbronnský lékař Gmelin snad určil scenerii Kleistova dramatu.

Pathologický rys v lásce titulní postavy se leckdy popírá, dle mého mínění však oddisputovati ho nelze. Její poměr k pánovi nedá se vyložiti ničím jiným než tím, co theoretikové zvou „magnetický rapport". V extasi se před ním skácí, když ho poprvé živoucího vidí před očima (p. 186): „Geschirr und Becher und Imbiss, da sie den Ritter erblickt, lässt sie fallen; und leichenbleich, mit Händen, wie zur Anbetung verschränkt, den Boden mit Brust und Scheiteln küssend, stürzt sie vor ihm nieder, als ob sie ein Blitz nieder geschmettert hätte! Und da ich sie .. aufhebe: schlingt sie, wie ein Taschenmesser zusammenfallend, den Arm um mich, das Antlitz flammend auf ihn gerichtet, als ob sie eine Erscheinung hätte ... Und da wir an das Fenster treten: schmeisst sich das Mädchen, in dem Augenblick, da er den Streithengst besteigt, dreissig Fuss hoch, mit aufgehobenen Händen, auf das Pflaster der Strasse nieder: gleich einer Verlorenen, die ihrer fünf Sinne beraubt ist!" A také ony partie snové, jež tvoří podklad celé fabule a jimiž Kleist přiznával se i k jinaké literární tradici, byly snad podporovány přírodně filosofickými spekulacemi, dle nichž duch člověka může se odloučiti od těla a

samostatně existovat. Konvenční výkřik Strahlův (p. 283), skoro doslova opakovaný z „Amfitryona": „Nun steht mir bei, ihr Götter: ich bin doppelt!" s následujícím výkladem: „ein Geist bin ich und wandele zur Nacht", ale snad i theatrální zjevení se dobrého demona, byly vyvolány Schubertovým učením.

Bezradna stojí většina dramatických postav vůči zázraku života. Nejbližší vysvětlení, dobře odpovídající středověkému karakteru hry, nestará se ovšem o psychologii ani lékařství, nýbrž zatahuje do pře onoho činitele, jenž humoristickým způsobem zaplétán byl již do processu o rozbitý džbán: sama satanáše. Zvlášť prvé dvě scény, předvádějící — po kolikáté už! — oblíbenou situaci soudní, jsou přeplněny narážkami na středověké pověry, obviňováním z kouzelnictví, zakázaného umění, ďábelských skutků a j., podobně jako ve velké předloze s počátku Shakespeareova „Othella" svůdce jest podezírán ze svazku s nadpřirozenými mocnostmi; jako Shakespeare, tak ani Kleist nerozlišuje přesně mezi středověkým a antickým demonismem, o čemž zřejmě svědčí makbethovská apostrofa „Nun denn so walte, Hekate, Fürstin des Zaubers, moorduftige Königin der Nacht!" (p. 191); stejný synkretismus, jejž bylo konstatovati pro starověk „Amfitryona" i „Penthesiley", převládá též v dramatu rytířském, což abstrahuji z karakteristického detailu ku konci prvého aktu (p. 210), kde, jakoby zúmyslně, zhušťuje Kleist bezstarostnost o historický kostym a libovolnost v užívání těch či oněch motivů: „Der Hölle zu, du Satan!", volá Theobald na hraběte Strahla; „lass ihre schlangenhaar'gen Pförtner dich an ihrem Eingang, Zauberer, ergreifen, und dich zehntausend Klafter tiefer noch, als ihre wild'sten Flammen lodern, schleudern!" Na prvý pohled zdá se představa ta nezávadna, ale přihlédneme-li blíže, poznáme, že básníkovi tanuly tu na mysli antické Eumenidy, jimž, dle nejasné a komolící reminiscence na Goethovu „Ifigenii", byl v „Penthesilei" (v. 1739) přibásnil úřad strážkyň pekla.

Ani středověká pověra, ale bohudík ani moderní učení o duševním magnetismu nestačí k vysvětlení milenčiny lásky, a dle mého soudu byl by Kleist líp učinil, kdyby nebyl

balladickou prostotu oné zkazky o dívčině věrnosti porušil psychologisujícími příměsky, které jeho hrdinku přivádějí snad do blízkosti Goethových dívčích postav, rovněž do jisté míry pathologických, jako Mignon a Ottilie, ale zkreslují ryzí povahokresbu, původně přec zamýšlenou komplementárně a antitheticky ke karakteristice Penthesiley. „Mein Gemüt — und ist das nicht mein Schicksal?", tento hlubokomyslný poznatek ztělesnil v osudu amazonské královny; čemu jsme se u ní podivovali nejvíce, byla guiskardovská velikost její vůle, byť to i byla vůle k zániku. Ale Käthchen, pojímaná pod dojmem výkladů o temné stránce lidského vědomí, podrobená zákonům somnambulismu a jednající dle příkazů sylvestrovského svého snu, nemá vůle, není tím, čím ji básník chtěl mít (5, 358): „eben so mächtig durch gänzliche Hingebung, als jene (Penthesilea) durch Handeln", nýbrž je to loutka; neposlouchá sice náhody, jako figury „Schroffensteinských", nýbrž temných hlasů své psyche, tedy vnitřní nutnosti (podobně jako „Penthesilea" i básník sám); není odsouzena k zániku jako hrdinové pessimističtějších údobí básníkova myšlení, nýbrž jest provázena světlým andělem k vítězství a svatbě: ale nemá zásluhy vlastní, nemá odpovědnosti a nemá statečnosti, byť sebe neohroženěji kráčela za milovaným pánem. Tyto výtky platí ovšem jen potud, pokud neabstrahujeme od nadpřirozených a pathologických předpokladů jejího jednání: ale, ku podivu, abstrahovati od nich lze. A tu znovu obracím pozornost k jejímu protipolu, k Penthesilei. I pro ni platil obdobný psychologický paradox, že jednání, jež je znázorněno v dramatu samotném, nebylo v souhlasu s motivy předchozími. Nekladu důrazu na zdánlivou antithesu, že královna v nejvyšším smyslu aktivní blížila se ku konci náměsíčním trpitelkám, ať lady Makbethové či této heilbronnské dívce: neboť Penthesilein somnambulismus byl teprve dějem zdůvodněn, netvořil jeho východiska jako v „Käthchen". Ale na jiný rozpor bylo mi upozornit: že Penthesilea prohřeší se tím, že si vyvolí milence o své ujmě, a vlastně tím nečiní nic horšího nežli že plní příkaz umírající matky: spolu jest aktivní, vzpurná, sama o sobě rozhodující, a spolu je nástrojem vyššího rozkazu, její osud vyplněním předurčeného fata.

Ten rozvrat i rozklad psychologie a ethiky opakuje se v „Käthchen" ve zostřené, neomluvitelné formě a je mi důkazem kolísajícího a rozpolceného Kleistova myšlení, jež dává dvojí odpověď v jednom a témže díle na jeho základní otázku po svobodě vůle a po závislosti od osudu, na onu otázku, jež dominovala v produkci od „Schroffensteinských" a „Guiskarda".

Odmysleme si tedy druhotné živly od děje, vylučme z duše heilbronnské milenky Schubertovské „Nachtseiten": jak docela jinak hned se jeví erotika! jak lidsky dojemné, jak prosté a podmanivé je potom kouzlo této lásky, jíž nepojímáme za pohádkovou sentimentálnost ani za psychologické kuriosum, nýbrž za pouhopouhou lásku prosté dívky, obdařené bohorovnou vírou — ať už se jmenuje Käthchen či ať to jest Kleistův vysněný ideál. Scéna, která snad vznikla, podobně motivu přestrojení v „Schroffensteinských", neodvisle od ostatního kontextu: nádherná scéna, kde hrabě se sklání nad spící dívkou a promlouvá s ní v přirozené besídce, „wo in süssduftenden Hollunderbüschen ein Zeisig zwitschernd sich das Nest gebaut", nemá ve své nejkrásnější části do sebe ničeho naučeného od psychiatrů ani uměle pohádkovitého, a přece tato prostá idylla dává nahlédnouti do duše obou osob hloub než komplikovaná a exceptionální psychologie somnambulismu; co dříme v podvědomí, pod pochybnostmi a strázněmi dne, jest zářná důvěra, nezvratná naděje, a nejprostšími slovy dovedl Kleist utajovaný obsah lidského nitra vybavit a osvětlit:

Der Graf: Käthchen! Schläfst du?
Käthchen: Nein, mein verehrter Herr.
Graf: Und doch hast du die Augenlider zu.
Käthchen: Die Augenlider?
Graf: Ja; und fest, dünkt mich.
Käthchen: Ach, geh!
Graf: Was! Nicht? Du hätt'st die Augen auf?
Käthchen: Gross auf, so weit ich kann, mein bester Herr;
Ich sehe dich ja, wie du zu Pferde sitzest.
Graf: So! — Auf dem Fuchs — nicht?
Käthchen: Nicht doch! Auf dem Schimmel.
Graf: Wo bist du denn, mein Herzchen? Sag' mir an.
Käthchen: Auf einer schönen grünen Wiese bin ich,
Wo alles bunt und voller Blumen ist...
... Mein hoher Herr!
Graf: Du bist mir wohl recht gut?
Käthchen: Gewiss! Von Herzen.

G r a f: Aber i c h — was meinst du?
Ich nicht.
K ä t h c h e n (lächelnd): O Schelm!
G r a f: Was, Schelm! Ich hoff —, !
K ä t h c h e n: O geh! —
Verliebt ja, wie ein Käfer, bist du mir...
G r a f: Was, sprich, was soll draus werden?
K ä t h c h e n: Was draus soll werden?
G r a f: Ja! hast du's schon bedacht?
K ä t h c h e n: Je, nun.
G r a f: Was heisst das?
K ä t h c h e n: Zu Ostern, übers Jahr, wirst du mich heuern.

Jemuž v bdění neříká jinak než „můj vznešený pane", toho ve snách oslovuje jak hocha po uši do ní zamilovaného; před nímž se pokorně krčila do prachu, toho si v utajeném vědomí představuje jako svého muže.

Käthchen je dítě přírody. Má krásnou duši, samozřejmě krásné tělo. Je bohem obdařená, nevyčerpatelně bohatá, je vyvolená bytost. Jedinou nenávist má proti umělé strojenosti, proto dojem, jímž na ni působí Kunhuta překvapená v ubohé ohyzdnosti, zvyšuje se v hnus; cítí se uražena, setkávajíc se s ošklivostí. Co jí je dáno od narození a jakoby ve snách, po tom naopak se marně pachtí ješitná koketa. Kleist jakoby oběma postavami rozvrhl celé ženství ve dva typy; nenávidí touhu po gracii, kde není gracie sama, vysmívá se úmyslným snahám po oduševnění a dělané přirozenosti. „Das unsichtbare Ding, das Seele heisst, mögt ich an Allem gern erscheinen machen", praví v prvé redakci činohry (4, 365) uměle sestavená kráska. Stuha a kytice, šperk a šat v rafinovaném arrangement nahrazují této „mosaikové" postavě vnitřní bohatství. Käthchen, sama sobě nevědoma, vdechne každému posuňku a všemu, čeho se dotkne, díl své duše; u Kunhuty naopak klamné zdání přirozenosti a duševního života povstává násilným hromaděním malých maličkostí. Ona jedná bez rozmýšlení, instinktivně, z náplně života a citu, tato chce jednat velkodušně, zdůrazňujíc jak svou snahu tak svou šlechetnost; ona kráčí bez pohromy vodou a ohněm a slepě sleduje pánovu stopu, tato s plným vědomím k sobě připoutává hraběte, jemuž děkuje za záchranu, odstraňuje dle všech pravidel a samými „will" a „soll" (2, 239) překážky, jež se staví v cestu jejich zasnoubení a přece není s to zakrýt svou vnitřní prázdnotu.

Přemíra citového života vzdouvá se v Kleistově čino-

hře, s níž v tomto ohledu jedinou „Markýzu" mohu srovnávat. Není náhodné, že karakteristické gesto dvojího pokleknutí se tu opakuje za obdobných okolností (p. 245: otec a dcera; v novele: matka a dcera). Kleistova činohra dává hlasitý výraz neomezené úctě k citovému životu. Nenapravitelným hříchem jest hlasateli práv srdce a vášně, zklame-li kdo víru, jež veň byla skládána, zaviní-li vystřízlivění a rozčarování. Tak jako z novel zvlášť „Zasnoubení na St. Domingu" předvedlo pomstu za (domněle) zhrzený cit, tak je tomu v episodě „Käthchen" (II 6), kde jeden z bývalých ctitelů rytířky Thurnecké, přesvědčiv se o její tělesné ohyzdnosti, pokládá podvod jejího toilettního umění za drzou urážku, jíž mu nelze zapomenouti. Miloval ji kdys, a proto nyní je zapřísáhlým jejím nepřítelem. „Der Mensch wirft alles, was er sein nennt, in eine Pfütze, aber kein Gefühl" (p. 220), tak by mohlo zníti jedno z mott nad celou tvorbou Rousseauovce Kleista. Käthchen sama ovšem není tlumočnicí vzbouřeného sentimentu: vždyť pro ni není rozporu, není „Gefühlsverwirrung", naopak, její cit je v naprosté shodě s jednáním; tím vzrušeněji pádí proud výlevů milencových, tím bouřnější a prudčí jsou konflikty tohoto hraběte Wetter vom Strahl. Je-li Käthchen Penthesileiným protipolem, jest jeho citový život doplněním a pokračováním tragicky ironické erotiky z Kleistovy tragedie. Také on v nitru miluje a na venek si vede nepřátelsky; jemu, jako amazonské královně, je zakázáno, „bei dem Fest sich die Geliebte ausersehn", i on jest vázán zděděnými předsudky svého rodu, a jako Amazonka na svém státu, tak on se prohřešuje na „šedých, vousatých kmetech" s přísným Winfriedem v čele. Trpí tímto rozpolcením, přemáhá svou něžnost, která dle paradoxního zákona zvrhá se ve svůj protiklad, takže místo by svou milovanou dívku objímal, vyhání ji surově; místo by ji líbal, zdvihá na ni bič.

„Käthchen, Mädchen, Käthchen! warum kann ich dich nicht mein nennen? warum kann ich dich nicht aufheben, und in das duftende Himmelbett tragen, das mir die Mutter daheim im Prunkgemach aufgerichtet hat? . . Käthchen, Mädchen, Käthchen! warum kann ich es nicht?" V rozkošnických trudnomyslných tirádách dává výrazu své ne-

ukojitelné touze i svému stesku a nemůže se ani nasytit milovaného zvuku jejího jména, stále a stále opakovaného. Vpíjí do sebe sladce trpký bol své lásky a své bezmocnosti, chce vynalézti novou řeč, aby opěval svou dívku: „Du Schönere, als ich singen kann, ich will eine eigene Kunst erfinden, und dich weinen." Kleistovi zamilovaní hrdinové spojují s jménem své vyvolené zvláštní kult; Otokar, věnčen Anežkou, Achilles, ovíjen guirlandami královny, tázali se v extasi: „wie nenn' ich dich?", ač dobře znali jméno své milenky, láskou spitý Achilles přísahal: „Mein Schwan singt noch im Tod: Penthesilea" a skutečně s jejím jménem na rtech umíral. Kleist sám se chvěje v horečce citů a vášní a netroufá si ani oslovovat pravým jménem ony věci a osoby, jež mu působí slast, setrvává, jak pravý umělec, v němém úžasu před přemocnou hrůzou i rozkoší, zajiká se v láskyplných vyznáních a, i v tom dědic sentimentality Goethovského Sturm und Drang, fantasuje na Faustovo thema „Namen sind Schall und Rauch, Gefühl ist alles". Božská úcta ke jménu a spolu vědomí o jeho bezvýznamnosti a slabé výraznosti určují výlevy hraběte Strahla neméně než výlevy básníka samotna.

Forma tohoto lyrického výlevu jest — dlouhý, dvojstránkový monolog. Také „Penthesilea" byla prosáklá lyrismy, ale nepoužívala tak zřejmým způsobem útvaru samomluvy, jejíž pramalé jen stopy pozorujeme též v „Guiskardovi" a v „Rozbitém džbánu". Prostředek monologu je ze sporných kapitol dramatické techniky, a lze jistě uvésti leccos na jeho obranu. Vývojově mluveno však není pochyby, že v linii Kleistova dramatu znamenají dlouhé monology „Käthchen von Heilbronn" úpadek. Má-li hrabě Strahl ve svém velkém výjevu alespoň omluvu pro sebe, že svěřuje sám sobě city, jež tají před ostatními, jest dlouhý monolog, jímž císař (V 2) vzpomíná si na milostné dobrodružství s Katinčinou matkou, zcela konvenční: vznikl z pohodlí, z akkomodace nejvšednějším potřebám scénickým; proto, že by bylo obtížno, spletenou tu historii rozváděť dialogicky, mluví císař dle známých neuměleckých vzorů ad spectatores: „Hinweg! es soll mir niemand folgen!..", myslí nahlas, ale bez účasti jiné osoby, tedy v ostrém kontrastu s požadavky, jež vyplývají z duchaplné

stati o zhotovování myšlenek mezi hovorem. „Käthchen" poskytuje zvláštní podívanou: na jedné straně, na př. v dialogu pod bezem, umělá, realisticky zbarvená konversace s oněmi tak karakteristickými „Was sagst du? — Wer? — Du? — Ich? ich sagte nichts", v téže činohře laxní, na výsost nedramatické, protože ztrnulé vypravování s těžkopádnými pomůckami: „Das Mädchen ist, wie ich höre, funfzehn Jahr alt"; „Gertrud, so viel ich mich erinnere, hiess sie"; a když mluvící domluvil, co mluviti mu bylo, odchází, aby učinil místo další akci. Kontrastuji též v tomto ohledu co nejostřeji obě erotická dramata Kleistova: v „Penthesilei" odvážná novotářská snaha, v „Käthchen" návrat k šabloně; tam nedramatické součásti podrobeny zákonům pohybu a dynamiky, zde pestrá a pohnutá akce upravená dle konvenčních předpisů; tam drama, zde divadlo.

Ukvapenost a nedomyšlenost líbivé hry má přirozeným důsledkem, že některé situace jsou převzaty z jinaké Kleistovy tvorby. Při abruptním konci, jenž je spíše zlomyslnost nežli závěr („Giftmischerin!") vzpomínám burleskní scény, logicky zdůvodněné, na konci „Schroffensteinských" se škodolibými exklamacemi šíleného Jana („Geh, alte Hexe, geh"); svůdcovská historie císařova povážlivě upomíná na konflikt Amfitryona, jehož málo vděčnou úlohu podědil Theobald: podobná identifikace jako v mythické tragikomedii (tam diadem, zde tolar), podobná konfrontace obou „otců" (Strahl výslovně prosí: „Lasst einen Kuss mich, Väter, auf ihre Lippen drücken"), podobná útěcha (tam příslib zrození Herkulova, zde povýšení nemanželského dítěte do vévodského stavu): císařova schůzka s Theobaldovou nevěstou jest jakoby mythologickou aventurou boha Joviše s královnou thebskou či boha Apollona s matkou Ionovou. Že tímto tragikomickým zakončením celá důstojnost bodrého Theobalda, na níž přec vystavena jest situace prvého aktu, posouvá se do divného osvětlení, na tom, zdá se, nezáleží Kleistovi v této činohře, jež také střídáním zájmů a děje (zvlášť II 1 : II 4 nn.) porušuje dramatickou jednotu.

Nejednotná jako struktura vnitřní jest i vnější stavba. V „Käthchen" vrací se Kleist k formě, již opustil již v ti-

štěné redakci své dramatické prvotiny, totiž k směsi prosy a verše. Prosou psána je vstupní soudní scéna, kdežto její pokračování od okamžiku dívčina vstupu se povznáší mluvou veršovou; v druhém aktu pouze scény, kde Kunhuta má větší účast, jsou v blanc versu, ale i lyrický monolog hraběte (jako později monolog císařův) v řeči nevázané. V třetím aktu verš zaveden do obou nejefektnějších výjevů: Käthchen a bič, Käthchen a cherub; ve čtvrtém přirozeně do scény pod bezem, též z části do sporu v lázni; posléze v aktu pátém, přiměřeně slavnostnější náladě, verš převládá nad prosou. Jak patrno, nebyl pro střídání metra a prosy směrodatný vzor Shakespeareův přímo, neboť i „vyšší" osoby mluvívají prosou, i Rosalie i Gottschalk občas ve verších. Ale, byť přes okliky a různými medii, ukazuje tato podvojná forma nazpět k „Sturm und Drang" a tudíž k britskému dramatu: i zde tedy tradice, smír a návrat.

„Guiskard", „Rozbitý džbán", „Penthesilea" náležely „neviditelnému" jevišti a budoucnosti. „Käthchen" vzdává hold dosažitelné realitě a zvykům zděděným po předcích.

Poznámka.

Mnoho badatelů vzdává činohře vrcholnou chválu. Erich Schmidt správně, dle mého soudu však ještě příliš mírně, ukazuje na její „mladistvou" náladu též v nedobrém smyslu. — O Julii Kunzeové: anonymní článek v „Der Salon" z r. 1847 (= Biedermann, Kleists Gespräche 115 nn.). S. Rahmer označuje lásku k Julii za nejbolestnější kapitolu Kleistova života. — Pohádkový ráz hry zdůrazněn od Treitschkeho (Hist. u. polit. Aufsätze 1, 96 n.). Tieck o původních intencích básníkových: Bülow, p. 21. Bürgerova ballada dle „Child Waters" u Percyho. Souvislost s rytířským dramatem podtržena Brahmem, jenž v literární historii vyšel od studia tohoto odvětví (1880: Das deutsche Ritterdrama des 18. Jh.). — Somnambulismus: Carl du Prel ve feuilletonu mnichovské Allgem. Ztg., č. 320. Rozbor psychologický a srovnání s theoriemi Schubertovými, Reilovými a j. u Wukadinoviće (v různých článcích, pak úhrnně v Kleiststudien, 135 nn.). Některé dodatky v münsterské dissertaci W. Lechnera z r. 1911: Schuberts Einfluss auf Kleist. — Charlotta Schillerová z Výmaru 24. března 1811: „... das berühmte Käthchen von Heilbronn" (Ch. Schiller und ihre Freunde 1, 1860, 576). Goethe: „Gemisch von Sinn und Unsinn" (Weber, Gesch. d. Weimar. Theaters 1865, 268). Hebbel v deníku 21. února 1845: „O wie mich das schmerzt! Käthchen, du mein liebes Käthchen von Heilbronn, dich muss ich verstossen..." (protože je náhle povýšena do šlechtického stavu). — Na jevišti se dlouho udrželo triviální zpracování Holbeinovo; též jiné dramaturgické úpravy, n. př. od Schreyvogela (srv. E. Kilian v Studien

z. vgl. Lit.-gesch. 7, 1907, 456 nn.). „Käthchen“ náleží dodnes k repertoiru četných jevišť. R e i n h a r d t zahájil 1905 svůj régime v Německém divadle jejím představením. — Často zhudebněna, m. j. od H. P f i t z n e r a. — České překlady dva: v „Divadelním Ochotníku“, nové sbírky č. 168 od J. P. dle Holbeinova vzdělání; 1867 (dle originálu) od Františka D o u c h y. — Zachovávám originální formu vlastního jména, třeba že uznávám tvar „Katinka“ za správný.

XII.

Michael Kohlhaas.

Nejobjemnější Kleistova novela, pojednávající o fanatikovi práva Kohlhaasovi, jest při všech vzácných vlastnostech epických, přese svou klidnou objektivnost, co nejúže spiata s básníkovou biografií, nesouc na sobě stopy různých jeho vývojových etapp. Byla počata v Královci a z prvé čtvrtiny otištěna 1808 v červnovém čísle „Phöba", vzrůstala asi v Drážďanech, a dle poznámky ku konci fragmentu „Die Fortsetzung folgt" měl autor již tehdáž další partie připraveny, ať na papíře či v mysli, ale dokončení se protáhlo až do doby těsně před uveřejněním prvého svazku „Erzählungen", neboť koncem srpna 1810 teprve chystal se Kleist (5, 401), by nakladateli dodal zbývající část rukopisu. Čtyři nebo pět let uplynulo tedy od doby, kdy Kleist, za svého styku s Pfuelem, začal se interessovati o thema své novely, a tato poměrně dlouhá doba zračí se i v dohotovené komposici. Kdežto jiná díla, byť dlouho v duchu připravovaná, byla přece napsána jedním rázem (tak „Rozbitý džbán" i fragment „Guiskarda"), pracoval o „Kohlhaasovi" v několika odstavcích a vždy po delším časovém intervallu, ba dle mínění některých badatelů lze celek rozložiti na tři části, odpovídající třem různým dějovým i zájmovým okruhům: na partii psanou v Královci, kdy převládal psychologický interess a pessimistická nálada, na smířlivější pokračování drážďanské, v němž pozornost se stočila na poměr jednotlivce k státu, posléze na dokončení vzniklé v Berlíně a prodchnuté aktuální tendencí politickou. Nerozlišuji tak přesně mezi prvým a druhým stadiem

vzniku „Kohlhaase"; ale jisto jest, že poslední třetina uvádí do novely z brusu novou motivaci, ba částečně novou fabuli a psychologii, a jistá nesrovnalost je tudíž jistě znakem tohoto díla. (Bylo by vlastně nutno, s analysou buď celé povídky či jejího zakončení počkati, až naše úvaha dospěje berlínské doby básníkovy: Ale ježto hlavní část spadá do Královce a Drážďan, zařazuji stať o „Kohlhaasovi" před kapitolu o „Hermannsschlacht", jejíž koncepce předpokládá už hlavní myšlenku novely; poznámky o zakončení „Kohlhaase" vsunu rovněž již na toto místo, abych netrhal souvislosti obsahové.)

„Michael Kohlhaas" podává prvý doklad Kleistova zájmu o historii, neboť v „Guiskardovi" běželo o zcela jiné věci nežli dějinné — a zároveň prvý doklad, že po thematu novelistickém ohlédl se v pramenech týkajících se jeho vlasti a to jeho užší domoviny braniborské. Tím jest udán odstup od sujetů, vesměs exotických a erotických, „Nalezence", „Zasnoubení", „Zemětřesení" a „Markýzy": erotika „Kohlhaase" je zcela podřadného a nikterak ne dobrodružného rázu, exotismus motivů pak vnikl leda do pozdní partie závěrečné. V hlavních svých součástech jest „Kohlhaas" nevtíravou, nehlučnou povídkou bez bizarnosti, stopuje nicméně nevšední případ psychologický a společenský, jehož frapantní thema udává hned na počátku; novela ozřejmuje thesi prvého odstavce, takže podobně jako „Markýza" a „Rozbitý džbán" postupuje do jisté míry deduktivně. Že pak tentokráte cizí pramen tvoří skutečně (ne jako v „Markýze" jen zdánlivě) východisko novely, že „Kohlhaas" právem má podtitul „Aus einer alten Chronik", zvyšuje odlišnost od dosavadních povídek: invence autorova nezáleží ani tak v tom, které nové motivy vymýšlí, nýbrž spíše v důmyslné kombinaci a duchaplné motivaci námětů daných, přejímaných. Při tom nezanedbává Kleist historického koloritu, a třeba že se nevyvaroval některých docela žertovných anachronismů, třeba že ku konci vkládal do děje narážky na současné poměry, přece neporušil celkového rázu kronikářského a zachytil pohnutou dobu šestnáctého století i jeho náboženský i společensky vznícenou extasi.

Historií doložený nositel Kleistova děje jmenoval se

Hans Kohlhase. Byl zámožným kupcem z Cöllnu nad Sprévou, nejstarší to čtvrti dnešního Berlína; znal latinsky, byl výmluvný a vzdělaný, těšil se oblibě u braniborského kurfirsta. 1. října 1532, jeda se zbožím na lipský trh, byl za Wittenbergem u vesnice Wellaune obviněn sedláky pana Günthera von Zaschwitz, že oba své koně ukradl; a zvířata byla mu zadržena. Zvedl proto, vrátiv se z lipského trhu, při proti Güntherovi, saskému to poddanému. Nedocílilo se však smíru, a proto Kohlhase svému odpůrci opověděl boj. Braniborský kurfirst vložil se do sporu, ale ani on Kohlhasa se nezastal k jeho spokojenosti, a tak podnikl Kohlhase, podněcován svými příbuznými, od května 1535, několik vpádů na saské i braniborské území, spoléhaje víc na úskočnost nežli na sílu své čety. Rozbroje způsobily náramný rozruch, Kohlhasova smělost rostla, čím přísnější tresty byly vykonávány na dopadených jeho kumpánech. Marna byla rozmluva jeho s doktorem Lutherem, jenž r. 1539 ho napomínal k smířlivosti a podal mu oltářní svátost; Kohlhase sice dostál danému slibu a nepodnikl již ničeho proti saské zemi, ale světská spravedlnost ho pronásledovala za předcházející zločiny. Katem, jenž požíval pověsti černokněžníka, byl vlákán do Berlína, brzy po té vypátrán též jeho pomocník Georg Nagelschmidt a oba byli odsouzeni k smrti; krátce před popravou dověděl se Kohlhase, že žena mu povila dvě mrtvé děti; dostalo se mu milosti, že měl být popraven mečem, ale dal přednost společné smrti se svým druhem, i byli oba dne 22. března 1540 kolem rozdrceni.

Kleist znal příběhy z berlínské kroniky Petra Hafftize „Microchronologicum", kromě toho z Leutingerových dobrodružnějších „Commentarii de Marchia" (obě díla z druhé poloviny 16. století), ale i vnější data svých předloh namnoze pozměnil. Modifikoval příjmění svého hrdiny, přibásnil mu bibličtější jméno křestní, snad proto, aby mu mohl přisvojiti účinné epitheton „ein Statthalter Michaels, des Erzengels" (p. 178); z prostého obchodníka učinil velmi případně koňaře, jemuž uloupení zvířat působí tím větší škodu, a motivoval přehmat poddaných G. v. Zaschwitze (Kleist ho jmenuje: Wenzel von Tronka) předstíraným příkazem, že na silnici z Branibor do Saska nutno platit

mýto; pozměnil jak chronologii tak nejednu osobní záležitost, vynalezl příbuzenské svazky mezi braniborskými a saskými šlechtici, celý děj pak oživil postavami, novými situacemi a množstvím názorně viděných, realisticky znázorněných detailů. Velmi šťastně komplikoval intriky a nehody předcházející Kohlhaasovu odboji, tím, že zapletl do marného vyjednávání o právo též jeho ženu Lisbeth, jíž potom i v závěrečné mystické partii vyhradil důležitou úlohu; teprve neblahá účast této věrné ženy na právnických rozepřích (má berlínskému kurfirstovi podati petici, ale náhodou jeho stráž ji smrtelně zraní) uspíší zločinné rozhodnutí titulního hrdiny. Ke krásné dramatické scéně vystupňoval Kleist situaci, rovněž prameny už poskytnutou, mezi Kohlhaasem a Lutherem, při čemž odchylka obsahová je v tom, že Luther odepře nezvanému hosti dát rozhřešení. Dle svých předloh ponechává Kleist Nagelschmidta za zlého Kohlhaasova druha, jímž uspíšena jeho katastrofa (odchylka „Johann" místo „Georg" je bezpředmětná), katastrofu samotnu však ušlechťuje: isoluje Kohlhaase od Nagelschmidta, v odporu proti historickému podání mluví o rytířské popravě mečem, ba zakončuje novelu optimistickým výhledem do budoucnosti na Kohlhaasovy syny, již byli v den otcovy popravy pasováni na rytíře.

Sleduji jednotlivé dějové oddíly. Prvý sáhá od svévole, spáchané na koňaři zámeckým správcem pana v. Tronka a tímto pánem, až po Kohlhaasovu výpravu proti svévolníkům. Před vypravováním samotným stojí odstavec všeobecnějšího rázu, shrnující obsah celé povídky a udávající psychologickou zvláštnost vypravovaného příběhu: Kohlhaas nazývá se tu „einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit" (v prvotním znění 4, 375: „einer der ausserordentlichsten und fürchterlichsten Menschen seiner Zeit") a tragika jeho osudu zhuštěna v paradoxní tvrzení: „Das Rechtgefühl aber machte ihn zum Räuber und Mörder". Z přemíry ctnosti zločinec, tak tedy zní odvážná a hluboce ironická these Kleistovy novely, a k jejímu osvětlení jest především nutno znázorniti onu nebezpečnou ctnost; praví se o ní (p. 147), že se podobala zlatým vážkám, ale výstižněji

než takovouto přímou karakteristikou líčen jest Kohlhaasův upřílišený cit pro právo řadou událostí. Neboť není ovládán prchlivostí a vztekem, nýbrž — a v tom tkví poctivý a nevyhnutelně tragický karakter jeho — vzpírá se svým vlastním mstitelským choutkám, přehlušuje svůj cit, potlačuje osobní zaujetí, stává se rebelem teprve tehdy, když není jiného zbytí. Trpí bezpráví, aniž se hádá s mocnějšími protivníky, snáší urážky mlčky a bez rozhořčení; přesvědčiv se, že křivda na něm spáchaná postrádala jakéhokoli zákonného podkladu, usmívá se zemanovu vtipu a vrací se „ohne irgend weiter ein bitteres Gefühl, als das der allgemeinen Not der Welt“ (p. 146). Beze zřejmého odporu snese nové surovosti, jimiž ho na Tronkenburgu uvítají, zdráhá se jen přijmouti koně v zbědovaném stavu, ale chytá se ještě poslední možnosti, že snad jeho sluha, u koní zanechaný a pak od hradního správce vyhnaný, nechoval se správně, nýbrž zavdával podnět k drsnému vystupování. Rád by se v tom případě zřekl nároku na náhradu, neboť jeho cit byl předobře obeznámen „mit der gebrechlichen Einrichtung der Welt“ (p. 149) — známe kleistovský ten obrat již z „Markýzy“ a ze závěru „Penthesiley“ —, ale spolu vzrůstá předtucha, že bude povinen vší svou silou se domáhati satisfakce za bezpráví: není to libůstka privátní, nýbrž běží též o bezpečí spoluobčanů, i lze právem mluviti o tom, že vůči světu všemi svými silami „propadl povinnosti“, starat se o nápravu. Zavádí s vyhnaným a ztrýzněným čeledínem pravý výslech, stavě se zdánlivě na stranu svých pronásledovatelů a vyčítaje mu nedostatek dobré vůle vůči nim; ale když prošel všechny možnosti a inkvisitorsky zpytoval Hersovo svědomí, pozná, že se ve svých obavách pohříchu nemýlil, i zahájí, pomocí advokáta, trestní řízení proti svým škůdcům, žádaje na nich restituci obou sešlých vraníků a náhradu ztracených věcí, jakož i bolestné ve jménu Hersově. První i druhý pokus o nápravu touto cestou selže, ježto protekce a konexe pánů Tronků v Braniborsku i Sasku jsou silnější než ohled na očividně spravedlivý požadavek Kohlhaasův. Uzraje v něm plán, zjednati si právo na vlastní pěst: „mitten durch den Schmerz, die Welt in einer so ungeheuren Unordnung zu erblicken,

zuckte die innerliche Zufriedenheit empor, seine eigne Brust nunmehr in Ordnung zu sehen" (p. 159). Prodá svoje pozemky v Braniborsku přes pohnutlivé (spíš gesty než slovy vyjádřené) prosby své ženy, dá se však od ní uprositi, by svolil k poslednímu pokusu, jejž podnikne ona sama; a když na smrt nemocna se vrátí z Berlína, učinivši „nejnešťastnější ze všech bezúspěšných kroků", jak se proleptícky praví (p. 164), oslyší Kohlhaas její přání, šeptané na smrtelné posteli, by prominul svým nepřátelům, a vystrojiv jí knížecí pohřeb, vezme na se bez prodlení „das Geschäft der Rache" (p. 166): vydá proti Václavovi Tronkovi mandát, jímž ho odsuzuje k navrácení a vykrmení uloupených vraníků — i zde tedy si vede ještě formálně a korektně dle svého práva —, a ježto vzkaz jest ignorován, vytrhne proti zemanovi do pole.

Až potud novela vyšla ve „Phöbu" z roku 1808. Odchylek mezi prvou úryvkovitou publikací a definitivním vydáním o dvě léta pozdějším jest hojně, nejzřejmější obsahová různost je ta, že v prvotní redakci není zpravidla řeč o poměrech států dvou, nýbrž pouze o Braniborsku, a kde předlohy historické a konečná úprava zmiňují se o geografii a politice saské (Labe, Drážďany, Lipsko, saský kurfirst a dvůr a pod.), tam „Phöbus" nahrazuje určité údaje všeobecnými narážkami, jako „der Grenzfluss", „die Märkte" a pod. Z toho patrno, že prvotně Kleistovi běželo o to, by zjednodušil předpoklady své povídky, že místo historického příběhu, v pramenech lokalisovaného ve dvou německých státech, mínil podati typický konflikt občana se státem svým, t. j. se státem jediným. Není pochyby, že takovouto přeměnou Kleistova tendence psychologická i sociální mohla jen získat, pozoruji zvlášť v pozdějších partiích, že dvojaký poměr Kohlhaasův ke dvoru drážďanskému i berlínskému ztěžuje porozumění a kazí jednoduchost linií, takže leckde je hotový zmatek jmen, situací, intrik a státnických poměrů.

Druhý dějový oddíl vypisuje Kohlhaasův odboj a scénu s Lutherem. S drsnou a hutnou předmětností, jíž osvědčil již v „Nalezenci", vede si vypravovatel tam, kde hromadí fakta. Nejpohnutější akci leckdy jakoby mimo-

chodem vsouvá do vedlejší věty, a přes krvavou hrůzu, bez soucitu a zastávky rachotí dále tvrdá Kleistova prosa. „Kohlhaas, der . . . einen Junker . . . bei der Brust fasste, und in den Winkel des Saals schleuderte, dass er sein Hirn an den Steinen versprützte, fragte . . .: wo der Junker Wenzel von Tronka sei?" Srovnání oživují a povznášejí suchou fabuli: „Der Engel des Gerichts fällt also vom Himmel herab" (p. 167); „den Drachen, der das Land verwüstete, zu fangen" (p. 174). Bleskurychle osvětlí tu a tam nitro hrdinovo, když doprostřed prudkého vypravování o vnějších událostech vhodí poznámky hodnotící psychologicky i morálně: „ruhete von seinen jämmerlichen Geschäften aus" (p. 170); „in die Hölle unbefriedigter Rache zurückgeschleudert" (p. 171); „den entsetzlichen Wüterich" (p. 173); „des rasenden Mordbrenners" (p. 178): toto poslední označení je zvlášť karakteristické, ježto počínání Kohlhaasovo výslovně spojuje s pathologickými prvky: „eine Schwärmerei krankhafter und missgeschaffener Art" (p. 172), „mit einer Art von Verrückung" (p. 178). Z vraha a žháře, jemuž prvotní ctnost přemírou se zvrhla v zločinnost, stává se velikášský fantasta, jenž se pokládá za mstitele bohem seslaného — ne nepodoben oněm fanatikům selských bouří a náboženských reforem, kteří provozovali krvavé své řemeslo v století novokřtěnců, Sickingena a jiných rebelů. Proti extremním zastáncům sociální nevázanosti vyvstával strážce zákona i řádů, doktor Martin Luther: jak v historii, tak i v Kleistově novele. O setkání obou mužů, o jednání, jež nastalo po té, existují zprávy authentické; ale teprve Kleist této episodě zajistil význam vrcholného momentu v celém konfliktu jedince se světskou vrchností.

Luther vydá proti buřičovi mandát, začínající slovy: „Kohlhaasi, ty, jenž předstíráš, že jsi vyslán ohánět se mečem spravedlnosti, co se to opovažuješ, smělče zaslepený šílenou náruživostí, ty, jehož sama od temene až k patě naplňuje bezpráví?" Uvádí mu na mysl, že místo by sáhl k svépomoci, měl předložiti svou záležitost zeměpánovi, jenž o ní ani o něm vůbec neví. „Věz, že meč, jímž jsi se opásal, jest mečem lupu a vraždění, rebel jsi a ne bojovník

spravedlivého boha, a cílem tvým pozemským jest šibenice a kolo, na onom pak světě prokletí, jímž trestány jsou zlořády a bezbožnost.“ Kohlhaas, upozorněn svými druhy, zastaví se před mandátem. „Ale kdo popíše, co se dálo v jeho duši, když uzřel list, jenž ho obviňoval z bezpráví, podepsaný nejdražším a nejctihodnějším jménem, jež znal, jménem Martina Luthera! Tmavý ruměnec vstoupil mu do tváře; sňal přílbici a pročetl vyhlášku dvakrát od začátku do konce; obrátil se s nejistými pohledy nazpět k sluhům, jakoby chtěl něco říci, a neřekl ničeho; uvolnil list přibitý na stěnu, vzal jej do ruky, pročetl jej znovu.“ Co se děje s Kohlhaasem na tomto, dle mého soudu, nejdůležitějším místě novely, a čeho Kleist nechce popisovati, jest typická duševní peripetie Kleistových hrdin: zmate se mu cit, zkalí se jeho určitost, ztratí se mu naivnost a samozřejmost. Až dotud si vedl tak, jak vésti si musil, a nenapadlo ho pochybovat o správnosti cesty jednosměrně vytčené, poslouchal svého pudu, hnal se za přirozeným citem. Věděl, že působí zlo, ale věřil v božské své poslání, byl reformátorem a mstitelem z vyšších ohledů, na vyšší příkaz. Teď pojednou muž, jehož ctí nad jiné, hlasitě naň volá: tvá cesta je hříšná, a o čem tvrdíš, že je tvou zásluhou, je trestuhodná zpupnost. A ten tam je božský nimbus, jímž buřič obestíral sebe sám. Poznání a skepse vnikly do jeho života. Již není nevinen. Tápá. S výšin sestupuje do oblastí lidského práva, podrobuje se pozemské vrchnosti, hledá vyplnění a uspokojení žhoucího citu pro právo, jehož na vlastní pěst už bojovně se zastávati nesmí. Zkrátka: Kohlhaas procitá. Tak jako Penthesilea procitla z klamu a zhynula. „Mehr als dieser wenigen Worte (Luthers) bedurfte es nicht, um ihn, in der ganzen Verderblichkeit, in der er dastand, plötzlich zu entwaffnen.“

Z upřílišeného a svérázně vykládaného citu pro spravedlnost začal Kohlhaas blouzniti. S vystřízlivěním dostaví se počátek zániku. Kleistův hrdina není isolován s těmito dvěma duševními krisemi v literatuře osmnáctého století. Čím se stal, praví autor sám: „Räuber und Mörder“. „Lupičem a vrahem“ však, a to rovněž z uraženého citu právního, rovněž z idealismu, stal se Schillerův Karel

Moor: a také u něho zvláštní tragika spočívá v tom, že dojde poznání své křivdy a malicherných prostředků, jimiž se domníval, že uvede do lidských věcí nový a lepší pořádek. Zlomen a pochybnostmi otravován, volal Schillerův loupežník (II 3): „geh! du bist der Mann nicht, das Rachschwert der obern Tribunale zu regieren, du erlagst bei dem ersten Griff. Hier entsag' ich dem frechen Plan, gehe, mich in irgend eine Kluft der Erde zu verkriechen...“ a v poslední scéně odprošoval boha, že se odvážil chtít zasahovat vlastní rukou do nevyzpytatelných plánů prozřetelnosti: „O über mich Narren, der ich wähnete, die Welt durch Greuel zu verschönern, und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu halten. Ich nannte es Rache und Recht . . . Gnade dem Knaben, der d i r vorgreifen wollte — d e i n eigen allein ist die Rache.“ Mezi Kleistovým a Schillerovým dílem jest nejedna i vnější podobnost: především náleží Kohlhaas do řady oněch „šlechetných“ lupičů (viz p. 181, 208), favorisovaných dobou Sturm und Drang, pokračuje svým enthusiasmem a svou mstitelskou iniciativou v tradici Goethova „Götze“ i Schillerových „Loupežníků“: zvlášť onen rozvrat a pád duševní jest u Schillera i Kleista líčen obdobně. Ale kdežto v „Loupežnících“ předpoklady krise jsou zamlčeny či jen z daleka naznačovány a pochybnosti idealistického zločince vedou k mladistvějšímu, lyričtějšímu, sentimentálnějšímu výlevu citů, (II 2 Klopstockovsky: „ein heulender Abadonna!“), zachovává Kohlhaas mužnější vzdor, vede si Kleist střízlivěji, drsněji, ekonomičtěji a — dramatičtěji. Neboť předvádí konflikt sám; dává na sebe narážeti argumentům a protiargumentům, svádí Kohlhaase s jeho opponentem. Ničeho takového není u Schillera. Rozmluva s páterem (II 3) je zbarvena parodisticky, a převrat Karla Moora nastává v jakémsi zakrytém duševním monologu: naproti tomu novelista monologicky upravil leda výmluvnou scénu četby mandátu, ale po ní dal Kohlhaasově duši rozvíjeti se v živém a detailně vypracovaném dialogu.

Známe karakterisační umění, jímž Kleist i v epice dovedl pointovati rozhovor, portretovati mluvčího a zachytiti rythmus konversace, byť i někdy volil formu indirektní řeči. Temperamentní popis jeho audience u adjutanta krá-

lova (5, 302), dialogické partie zvlášť v „Markýze z O.", též reprodukce cizího hovoru v „Rozbitém džbánu" svědčí o zvláštní dramatické schopnosti vykouzliti dojem konversace s akustickými a rythmickými finessami. Pro rozmluvu Lutherovu s Kohlhaasem nalezl vhodnou předlohu u kronikáře Hafftize, jenž názorně vypravuje, kterak Luther se dohádal, kdo jest tajemný a neodbytný jeho host, a otázal se: „Numquid tu es Hans Kohlhase?", načež po odpovědi „Sum, Domine Doctor" uvedl ho tajně do své komnaty, konfrontoval s Melanchthonem a jinými theology a pozdě do noci s ním rokoval. Kleist zvyšuje hrůzu, již působí neočekávaný Kohlhaasův vstup; jemným, nenápadným a přece znatelným způsobem kontrastuje dikci obou mužů: u Kohlhaase úcta pojená se vzdorem, bezmocnost vůči zákonům a vědomí vlastní nicotnosti před posvátným theologem, mužná a klidná a přece teskná, ba bolestná nálada, jež ku konci rozmluvy (p. 187) vyjádřena typickým gestem rukou skřížených na prsou; u Luthera — ne bez nádechu lehounké ironie — hrůza spořádaného občana vyvolaná bezbožným buřičstvím: jakoby se mu ďábel zjevoval, volá pověrčivý mnich: „weiche fern hinweg! dein Odem ist Pest und deine Nähe Verderben!", oslovuje ho stereotypně káravou apostrofou: „Heilloser und entsetzlicher Mann! — du gottverdammter und entsetzlicher Mensch! — rasender, unbegreiflicher und entsetzlicher Mensch!" Obsah rozhovoru shrnuje otázku a thema celé novely: byl-li muž, jemuž se očividně stala křivda, v právu, když bez ohledu na zákony a neprose se o spravedlnost státních autorit, vytáhl sám si zjednat odpírané právo, proti autoritám, proti zákonům, proti státu. Luther otázku popírá; zastává se názoru, že Kohlhaasovi bylo trpělivě dál se odvolávati od instance k instanci, cesty zákonné však za nižádnou cenu neopouštěti. Kohlhaas naopak pokládá se za zavrženého, jemuž jest odepřena ochrana zákonů: ale této ochrany prý nevyhnutelně potřebuje; kdo mu béře nárok na ni, ten ho vyhání k divochům pustiny a sám mu vnucuje do ruky kyj, jímž se má ohánět proti přesile. Mezi oběma stanovisky dojde k dohodě; každá strana odhodlá se druhé vyjíti vstříc: Kohlhaas jest ochoten obnoviti svou při soudní, Luther slíbí, že mu vy-

může amnestii. A tak tedy se zdá, že konflikt mezi státem a jedincem dá se urovnati smírně.

Obnoveným trestním řízením zabývá se další partie, lokalisovaná v Drážďanech a přeplněná odbornou učeností právnickou i jinakými polohistorickými detaily, jichž řeč místy jest až únavně suchá, prozrazujíc, že Kleist byl v Královci obeznalý s úřednickými záležitostmi a že dovedl psáti kuriálním stilem. Sem patří výrazy jako „dienstfreundlichst“ (p. 197), záliba pro těžkopádnou vazbu „dergestalt, dass“, podrobné a málo plastické referáty o konferencích saského kurfirsta s jeho rádci, vyjednávání Kohlhaasovo o listiny a osobní svobodu a pod. Opakuje se v nové souvislosti část začátečních zápletek, znovu chytá se Kohlhaas do husté sítě nepřízně a nenávisti, již marně proráží svým bodrým a neochvějným citem právním — vždyť i, zaživ eklatantní porušení daného slibu, důvěřuje stále v spravedlnost a vede si korektně (p. 215); stále úže stahuje se kol něho předivo intrik, a obě veličiny v prvé partii dobře vystižené, protekce i konexe, znovu potírají jeho bezmocnou důvěru v nestrannost soudních orgánů. Ostře vyniká Kohlhaasovo neštěstí a nezaviněně škodlivé jeho působení v oné episodě, která se vysoko povznáší nad juristické a soudnické podrobnosti kontextu a tvoří snad vrchol drastického realismu, ba naturalismu Kleistova. Míním scénu, již by bylo lze nazvati ironickou „aristeií“ Kohlhaasových koní, šťastně nalezených a dopravených do hlavního města, kde, ve smyslu Kohlhaasova požadavku a výnosu soudního, mají býti vykrmeni od pana Václava Tronky a odevzdáni svému pravému majiteli v dřívější tučnosti a stkvělosti. Kleist seskupil ve znamenitém výjevu zástupce tří společenských tříd. Náměstí naplněno lidem, bezhlavým to davem, jenž by se rád bavil na cizí účet a vítá s radostí podívanou, kterak valaši, vychrtlí a vrávorající, budou agnoskováni od urozených pánů. Urození pánové, líčení se zřejmě satirickými postranními úmysly, dávají si záležeti, aby ukázali vysoký svůj původ, rozhrnují plášť, pod nímž se stkví řád a komornický řetěz. Vlastním centrem scény jest však, vedle dvou herek, zástupce nejnižší lidové třídy, vyvrhel společnosti, povrhovaný proletář, ras. Tak nízko klesli Kohl-

haasovi vraníci, až se vyplnila jeho předpověď hned s počátku daná na Tronkenburgu (p. 148): dostali se skutečně k pohodnému a byli tak sešlí, že zasluhovali být zahrabánu na mrchovišti. Se správným porozuměním době i řemeslu vystiženo opovržení, jež se lidu zmocňuje při pohledu na zvířata; již dotknout se jich, bylo by pošpinit se, a kdo by nedbal instinktivního odporu proti nim, sám by se zneuctil. Teprve později, zvláštním ceremoniálem, nabudou koně opět cti, prozatím jen diskreditovaný vykonavatel nejnestoudnějšího řemesla smí se o ně starat. Sprostou práci zastává sprostší pacholek, jehož surovost se projevuje řadou odporných úkonů; nepohlížeje v pravo ni v levo, nezíraje nikomu do tváře, sotva odpovídaje na otázky, koná chlap svou povinnost; vulgárním pohybem si upraví šat, nedbá přítomnosti vznešeného panstva, nýbrž pokračuje v neslušném a hrubém díle, vykonává tělesnou potřebu; s rozkročenýma nohama stojí nad špinavou kaluží, olověným hřebenem si sčesává vlasy do zadu, přijímá měšec s penězi a se zvířecky tupou nevšímavostí odchází do krčmy. Z reprodukce takřka pouhých gest sestává tato karakteristika hýřící životem a pohybující se na samém rozhraní výrazného a odporného. Hlubší smysl rázovité drobnomalby jest ovšem, že v lidu se vzmáhá odpor proti pánům, páni zakoušejí výsměchu, surovosti, ba fysického násilí nízkých vrstev, diplomacie a soudy a kurfirstská kancelář jsou uváděny v pohyb, celý saský stát se otřásá v základech — a to pro nic většího a důležitějšího nežli pro bídné dvě herky, opatrované sprostým pohodným! Ironická nálada „Schroffensteinských“, kde lidé se pobíjeli pro malík utopencův, je zde dokreslena spoustou životních rysů bystře odpozorovaných, je zde podmalována silnou a solidní vrstvou, jež ostře rozvrhuje světlo a stín.

Něco z tíživého ducha Kleistovy dramatické prvotiny hlásí se k životu též v státních poradách učených rádců saské koruny (p. 190), nadhodí-li se obava, že dlouhým processováním není možno vystoupiti z „kouzelného kruhu“, do něhož je záležitost zakleta. Lze prý konstatovati dlouhé a logické sřetězení mnoha a mnoha skutků spáchaných Kohlhaasem a podniknutých proti němu, a jakmile bude potrestán skutek jeden, pak nutno vystou-

piti bezohledně též proti těm, kdo Kohlhaase z rozkazu státního stíhali mečem; i nezbývá než rozhodnouti se pro jednu ze dvou eventualit: buď popřáti buřiči naprostou amnestii za všechno — a to vlastně bylo mu Lutherem přislíbeno —, anebo zapomenouti na vše ostatní, ale potrestati ho za prvý nezákonný jeho skutek, tedy za přepadnutí Tronkenburku. Různými sofistikami se s té i oné strany zakrývá pravý stav věcí, ve skutečnosti pře a s ní problem novely nepokročily však nad onu základní znepokojující otázku, nadhozenou již v rozmluvě s Lutherem: byl-li Kohlhaas v právu, že se postaral sám o to, by jeho spravedlivý nárok byl respektován. Nové okolnosti přispívají k tomu, by tento stěžejní bod byl úplně zakryt, neboť Kohlhaas zaplétá se do nové viny tím, že se dá zlákati, by znovu navazoval styky s rotou žhářskou, vedenou jeho někdejším druhem Nagelschmidtem. Jestliže se proviní tímto způsobem, bude ovšem snadno zdůvodnit jeho odsouzení — ale pak problem, kolem něhož se točí celá povídka, nedostane odpovědi uspokojivé, ba nedostane vůbec odpovědi. Rozřešení však podává čtvrtá, závěrečná partie, třeba že do děje zasahují živly zcela neočekávané a dosavadním vývojem fabule nezdůvodněné.

Process, jejž Kohlhaas vede se zemanem o pár koňů, nevede k cíli, především pro vrtkavost a bezzásadovost nejvyššího rozhodčího, kurfirsta. Tu vloží se do pře dvě další instance. Kurfirst Braniborský reklamuje záležitost za objekt své vlatsní právní kompetence, ježto Kohlhaas byl jeho poddaný, i hodlá ho ochrániti proti bezpráví, jež na jeho majetku bylo spácháno za hranicemi, na saském území. Berlínský advokát vezme tudíž do rukou Kohlhaasův proces a dovede jej k vítězství, vymůže totiž na vrchním tribunálu rozsudek, jímž Václav Tronka jakožto protizákonný škůdce odsuzuje se do žaláře a zavazuje se k úhradě způsobeného zla, totiž k vykrmení valachů a k zapravení výloh vzniklých Kohlhaasovi i jeho sluhovi Hersemu, v boji padlému. Tak dožije se extremní zastance citu pro právo naprostého zadostiučinění, neboť o víc ani jemu neběželo, když smírným či násilnickým způsobem hlásil se o to, co mu patřilo; nežádal nikdy více, nežli aby byl zaveden status quo ante. Jest ovšem něco,

co se nedá ani odčiniti ani prominout: Kohlhaas prohřešil se na bezpečnosti občanů cizího státu, prolil krev a založil oheň, štval proti vrchnostem: autorita vyšší nežli zemská, císař římskoněmecké říše zažaluje ho pro porušení říšského míru a nejsa vázán slibem amnestie, jenž platil jen pro saského kurfirsta, usvědčí Kohlhaase z velezrádného zbojnictví a odsoudí na smrt. Rytířská poprava se na něm vykoná; Kohlhaas přijme ortel s vděčným srdcem a plně uznávaje jeho oprávněnost: vždyť lidské právo mu bylo navráceno, vždyť vyhraným processem proti Tronkům znovu nabyl víry v spravedlivost a dobrou vůli státních orgánů. Usmířen, ba vznícen pokleká nepoddajný vyznavač právního citu a přijímá bez reptání smrtící ránu.

Tím byla by tragedie spravedlnosti dořešena; Kohlhaas dal císaři, co je císařovo, a zachoval sobě nejlepší lidské city a povznášející víru. Pohříchu však básník porušil čistou linii svého vypravování. V posledním oddílu historie Kohlhaasova tvoří jenom folii, od níž se odráží tragedie saského kurfirsta, náhle povýšeného za hlavní postavu děje. Jakoby v posledním aktu dramatu nastával nový konflikt. Zdánlivě malicherný, v hlubším smyslu symbolický spor o koně je zcela zapomenut, místo něho vzrůstá zájem o jinou maličkost: o lístek v pouzdru, jež Kohlhaas nosí zavěšeno na krku. Na onom lístku jsou napsány tři věci: jméno posledního vládce z rodu saského kurfirsta; letopočet, kdy ztratí svou říši; jméno toho, kdo saské říše dobude. Kohlhaas obdržel mysteriosní lístek den po pohřbu své ženy od cikánky, která saskému i braniborskému kurfirstovi prorokovala budoucnost, a saský kurfirst, náhodou se dověděv, že koňař do Berlína na soud vedený má ony tři nadmíru důležité záznamy, nasazuje všechny páky, aby se zmocnil pouzdra s lístkem. Sotva že Kohlhaas zpozoroval, jak velmi knížeti na tom záleží, umíní si, že lístku nevydá. Jeho touha po mstě jest nyní stejně pevná a nezdolná, jako jeho cit pro právo: „Du kannst mich auf das Schaffot bringen, ich aber kann dir weh tun, und ich will's!" (p. *229*), chtěl by prý říci nenáviděnému a nespravedlivému pánovi. Pohrdne milostí, životem, bohatstvím, jež kynou mu odměnou, vzdá-li se lístku, a kurfirst, nepořídiv ve Vídni ani u Kohlhaase, nejsa

s to zastaviti process, sáhne k zoufalému poslednímu prostředku. Dá ke Kohlhaasovi do berlínského žaláře poslati starou ženu, jež, imitujíc známou cikánskou věštkyni, má na něm vylákati cenný lístek. Nešťastnou náhodou — „wie denn die Wahrheit nicht immer auf Seiten der Wahrscheinlichkeit ist" (p. 240) — byla ženština, k tomuto účelu vybraná, totožná s cikánkou, a místo by mu vyrvala osudný papír, upozorní ho na jeho význam, ba prozradí mu, že saský kurfirst hodlá po vykonané popravě vyhrabati jeho mrtvolu a z hrobu ještě uloupiti lístek. Na popravišti tudíž ohlédne se Kohlhaas po divácích a zočiv saského kurfirsta mezi nimi, postoupí těsně před něho, vyjme ze záňadří pouzdro a z něho lístek, rozpečetí jej „a s okem utkvěle upřeným na muže s modrým a bílým chocholem na klobouku — na kurfirsta —, jenž již se oddával sladkým nadějím, vložil lístek do úst a spolkl jej. Muž s modrým a bílým chocholem při tomto výjevu v křečích upadl do mdlob. Ale co jeho polekaní průvodci naklánělі se k němu a zdvihali ho se země, obrátil se Kohlhaas k špalku, kde pod katovou sekyrou padla jeho hlava".

Nepopírám, že tento poslední oddíl je vypravován s neobyčejnou vervou a vzbuzuje zvláštní nejistotu a napětí. Nesmiřitelná pomstychtivost vrcholí ve velkolepé scéně na popravišti: vždyť básník pomsty Kleist dovedl stupňovati v prvém svém dramatu (v „Schroffensteinských") i v prvé novele (v „Nalezenci") vášeň nenávisti k úchvatným projevům, a zvlášť na smrt vedený Antonio Piachi, jenž vecpal Nicolovi dokument do úst a odpírá přijmouti svátost oltářní, vybízí přímo k srovnání s tímto zatvrzelým, rovněž vrcholně spravedlivým i nespravedlivým odsouzencem. Také předcházející líčení kurfirstovy úzkosti a pověrčivosti není bez tragických akcentů, jakož vůbec portret tohoto knížecího slabocha, co chvíli se rdícího, omdlévajícího a slzícího, jest odvážně a trefně načrtnut. Porušení jednoty dějové však sebe zdařilejšími jednotlivostmi nedá se kompensovati. Horší ještě účinek má tragedie kurfirstova na ton a náladu. Neboť motivem proroctví, karakteristikou cikánčinou, zdůrazňováním pověr zavádí se do historicky realistické povídky pomysl nadpřirozených mocností, a děje se to skoro tak levnými

a opotřebovanými pomůckami jako v „Käthchen von Heilbronn". Částečně jest mystika inspirována literárním vzorem: ke scéně obou kurfirstů, jimž cikánka po počátečním „Heil!" prorokuje tak nestejný los — saskému zánik, braniborskému slávu —, hledám popud v mocné introdukci Shakespeareovy tragedie, v níž Makbeth a Banquo od čarodějnic obdobně jsou pozdravováni a obdobně obdařeni nestejnými proroctvími: zas jeden z dokladů, jak přístupen byl Kleist vlivu literárních analogií, kde běželo o filosofii osudu, ale příznačno, že totéž dílo, jímž vyvolána byla groteskní účast Voršily v „Schroffensteinských", teď vede k důsledkům upomínajícím spíš na symbolismus a mystiku. Ne dosti logická však jest úloha věštící cikánky: není to sice zjevně řečeno, ale několikráte napověděno, že tato prorokyně není nikdo jiný než — zemřelá Kohlhaasova žena, tedy její duch, jenž mezi živými obchází; má její pohyby, miluje její děti, den po jejím pohřbu setkala se s Kohlhaasem a neustále mu nebožku připomíná svým chováním a svými slovy. To jest sentimentální efekt, nedůstojný silného umění ostatních partií, to je kompromissní směs velkého, ba mistrného umění epického s neorganicky vyrůstající a povrchně založenou romantikou.

Není asi bezdůvodná domněnka, že nadpřirozená motivace byla Kleistem do novely uvedena na rychlo ad hoc. Episoda obou kurfirstů má dosah ne jen pro umění, má vlastní smysl jiný nežli jakožto součást a pojítko vypravování, v němž urychluje a zdůvodňuje katastrofu. Kleist mluví sic o saském a braniborském kurfirstovi století šestnáctého: ve skutečnosti má na mysli saského a pruského krále, již byli jeho vrstevníky; zdánlivě znázorňuje historickou zápletku, sleduje však cíle politické. Saskému kurfirstovi prorokuje zlý konec a smutnou budoucnost jeho říši: to nevyplývá z děje samotna, neboť v prvých partiích tento kníže nechoval se nijak tak, by dával Kohlhaasovi podnět k osobnímu záští: zde básníkovo přání zrodilo ze sebe fabuli, zde zahaleně naznačuje Kleist svou touhu, by potrestán byl rod saského krále, spojence to Napoleonova a by povýšen byl prestige Hohenzollerů, od kterých očekával osvobození německé říše. Proroctví, jež saský kurfirst touží seznati, obsahuje, alespoň v třetím svém

bodě, narážku takového druhu, že Kleist za přísné censury nemohl si troufat vyjádřiti ji nezabaleně: v 16. století panoval týž rod Wettinský, jenž vládl ještě za Napoleona; jestliže však bylo prorokováno, že země připadne rodu jinému, mělo to příchuť aktuální touhy. Zajímavo, že také Shakespeareova dvojice předpovědí daných oběma knížatům měla politicko-alegorický význam, ježto Banquo byl uctíván za předchůdce Stuartovců: „Makbeth" však jest od počátku do konce dramatem královským, pretendentským, kdežto v „Michalu Kohlhaasovi" takové politické starosti o budoucnost říše vypadávají z rámce. Je víc než pravděpodobno, že poslední dějový oddíl byl také co do básnické chronologie posledním, že tedy Kleist vložil episodu obou kurfirstů do své novely až v Berlíně r. 1810, kdy mu záležitosti politické šly nad jiné, leckdy i nad zájmy ryze umělecké. Tak znázorňuje „vnitřní historie" Kleistovy novely jeho přechod od psychologického a individualistického umění k širším interessům o státní celek a k tendencím politického agitátora.

Abstrahujeme-li od postranních úmyslů poslední partie, representuje se povídka o Kohlhaasovi jako vysoký vzor historické novely, jež důsledně zachovává kronikářský ton. I tam, kde básník mluví v prvé osobě plurálu, nevměšuje do vypravování svých osobních úsudků, nýbrž zůstává věren vypravovatelskému stilu, jenž chce vzbuditi zdání neúčastné objektivnosti. „Hier endigt die Geschichte vom Kohlhaas," zní kronikářské „Explicit", kdežto další poznámka (v předposlední větě): „Der Kurfürst kehrte nach Dresden zurück, wo man das Weitere in der Geschichte nachlesen muss" pošilhává po politické tendenci. Odpovídá též zvyklostem korespondence a esaiistiky Kleistovy, že leckteré motivy a argumenty nechává úmyslně v tajemném pološeru, nechtěje rozhodovati, nýbrž jen referovati; leckdy ovšem je to již skoro manýra nebo pouhá floskule: „aus diesem und manchem andern Umstand, der zu beschreiben zu weitläufig wäre" (p. 164); „Gedanken mancherlei Art, die zu entwickeln zu weitläufig sind" (p. 207, srv. 218); „wie wir nicht zweifeln"; „auch noch Gründe anderer Art, die wir jedem, der in seiner Brust Bescheid weiss, zu erraten überlassen wollen" (p.

210); „um welchen Gegenstandes willen, wissen wir nicht" (p. 219); „so traf es sich, dass hier etwas geschehen war, das wir zwar berichten: die Freiheit aber, daran zu zweifeln, demjenigen, dem es wohlgefällt, zugestehen müssen" (p. 240); „wohin er eigentlich ging, lassen wir dahin gestellt sein, indem die Chroniken, aus deren Vergleichung wir Bericht erstatten, an dieser Stelle, auf befremdende Weise, einander widersprechen und aufheben" (p. 244).

Vnějším znakem Kleistovy prosy jsou uměle sestavené dlouhé periody, plynoucí ve volném a leckdy těžkém toku, jejž přerývají přirozené pausy, více než s dostatek naznačované přemírou kommat. Nejen participiální, nýbrž i adverbiální určení odděluje Kleist, snad po francouzském způsobu, a chce, aby též v přednesu nastával tu oddech. Totéž pak, co přímo za maximu dá se abstrahovati z jeho veršů, vyplývá i z nevázané jeho řeči; míním pozorování o suverenní vládě nad slovosledem, jenž na prvý pohled zdá se libovolný a skutečně také nedá se obhájiti normalisovanou gramatikou, ale jenž nicméně plně odpovídá svérázu myšlenkovému. Leckde ovšem pyká Kleist za nepřirozenosti syntaxe své mateřštiny. Čtu na počátku novely (p. 157), ostatně na místě, jež v prvé redakci „Phöba" scházelo, větu, která humoristovi mohla by sloužit za nový doklad německé nesrozumitelnosti: „so klopfte ihm dieser würdige Mann, dem die abscheuliche Ungerechtigkeit, die man auf der Tronkenburg an ihm verübt hatte, und an deren Folgen Herse eben, vielleicht auf die Lebenszeit, krank danieder lag, bekannt war, auf die Schulter, und sagte ihm . . ."; toto spojení: „krank danieder lag, bekannt war, auf die Schulter" vzbudí, myslím, u leckoho, kdo se podivuje přehlednosti a jasnosti na př. francouzského větosloví, mylný dojem, jakoby běželo o překlad nějaké latinské básně. Jindy naopak je znatelný u Kleista vliv francouzské erudice, zvláště tam, kde zkracuje věty neněmeckými vazbami přechodníkovými: „und die Koppel der Pferde, die er bei sich führte, einige Wochen darauf, zu seiner Zufriedenheit, verkauft, kehrte er ... zurück" (p. 146); podobně v „Nalezenci" (3, 375): „Dies abgemacht, stand er auf", často v prosaických partiích „Käthchen", n. př. 2, 186 „schlingt sie den Arm um mich, das Antlitz

flammend auf ihn gerichtet“ (místo „richtend“, což by odpovídalo němčině; omezuji se na příklady z prosy, ježto jsou průkaznější nežli syntaktické nepravidelnosti v řeči vázané). Vedle francouzského vlivu uplatňuje se v Kleistově stilu vzor antiky; na slovosled klassických autorů upomíná m. j. hojná vlastnost, že přívlastky klade, docela proti německému duchu, až za substantivum, čímž se zhušťuje výraz a ušetří se často relativní věta. Hned na prvé stránce „Kohlhaase“ typický příklad: „mit einer Koppel junger Pferde, wohlgenährt alle und glänzend“. Úzce souvisí s touto zvyklostí záliba v stereotypní apposici: „Lisbeth, sein treues Weib“ (p. 149) a j. Ale není tak důležito, odkud Kleistovy stilové kaprice mají svůj původ, jako spíš, jaký (nevědomý) účel spojuje se svým slovosledem, jenž byl právem karakterisován jakožto výraz antirationalistického a enegického smýšlení. Proti hladkému a zaokrouhlenému výrazu, proti elegantní a nezávadné řeči dává Kleist i zde přednost silnému, karakteristickému, hutnému, dramatickému způsobu. Staví na začátek to, na čem leží nejpádnější důraz, a ostatní důležité části věty umisťuje rovněž na praegnantních místech. Citovaný výraz „wohlgenährt alle ...“ jest důraznější nežli konvenční „alle wohlgenährt“; podobně p. 167 „treu ihm jedweder wie Gold“; „Denn einen Heerhaufen, vernahm ich, zog er zusammen“ (p. 185); „Ruf’ ihn mir, Lisbeth, wenn er auf ist, doch her“ (p. 150). Kleist nemiluje bezbarvého osobního zájména, nýbrž často počíná větu příslovcem, příslovečným určením, popřávaje přehojně možnosti inversím, jež odjakživa byly oblíbeným prostředkem všech směrů a stilů, vzpírajících se rationalistickému slovosledu (tak u Hamanna, Herdera, Klopstocka a j.). Jak velice dovede Kleist pointovati svým akcentováním a vypichováním toho, co zní mu nejsilněji, dá se dobře ukázati na typicky kleistovské kadenci věty, vložené do úst Lutherovi (p. 185): „Schau’ her, was du forderst, wenn anders die Umstände so sind, wie die öffentliche Stimme hören lässt, ist gerecht“.

Tvrdá Kleistova prosa nalezla obdivovatele i tam, kde nebylo jinak záliby a chuti, ponořiti se láskyplně do jeho díla. Kdežto Goethe i vůči největší Kleistově novele zachoval si chladnou reservu, dal se tak přísný a při vší

hloubce jednostranný kritik, jako Jakub Grimm, podmaniti. Dnes platí „Michael Kohlhaas" (s výhradou závěrečné partie) za vzor, v Německu nepřekonaný, přísné epiky po stránce vnější i vnitřní formy, co do obsahu pak za ryzí doklad Kleistovy hluboké úcty k citu právnímu, jíž, vedle literátů, vzdávají svůj hold také odborníci právnické vědy. „Michael Kohlhaas" je vzácnou illustrací věty, jíž, spíše v podobě řečnické okrasy než dokázané pravdy, vložil Kleist do svého prvého dramatu: „Denn über alles siegt das Rechtgefühl".

Poznámka.

Pfuelovo sdělení dle Tiecka (úvod k Sebraným spisům Kleistovým, 1863, p. LI.). — Historická data o processu publikoval výmarský archivář C. A. H. Burkhardt: Der historische Hans Kohlhase und H. v. Kleists M. Kohlhaas, 1864. — O poměru Kleistově k pramenům zvl. O. Pniower v Brandenburgii 1901, p. 315 nn. Na Hafftize upozornil již E. T. A. Hoffmann v poznámce o „Kohlhaasovi" („vortreffliche klassisch gediegene Erzählung"): „Serapionsbrüder", odd. 3 (ed. Grisebach 8, 23). Na jiné (ústní) podání poukazuje S. Rahmer, Kleist als Mensch und Dichter, p. 236 nn. Významné partie z předloh otištěny ve vydání E. Wolffa (Meisterwerke, sv. 3.). — „Vnitřní historii" rekonstruuje v pronikavé analyse (Euphorion 15, 99 nn.) Meyer-Benfey, ostře odlišující tři stadia; dle něho K. Günther (Entw. d. novellist. Kompositionstechnik, p. 14) rozeznává v „Kohlhaasovi" stopy period: 1. realisticko-tragické, 2. umělecko-optimistické, 3. patriotické. — Dukladný rozbor vnitřní struktury u Gaudiga, p. 189 nn. — V syntaktických poznámkách opírám se o Weissenfelse a Minde-Poueta; zvl. o duchaplné vývody Friesovy v Studien z. vgl. Lit.-Gesch. 4, 440 nn. — Goethův úsudek: „Hypochondrie" (Gespräche 2, 293 n.), J. Grimm v dopise Arnimovi 22. ledna 1811 (Steig, Arnim 3, p. 100). Slavný právník R. Ihering v brožuře „Der Kampf ums Recht" (1. vyd. z r. 1872, p. 28, 66 nn.) hájí Kohlhaasovo právo, jehož se domáhá, byť i proti státu, a kontrastuje Kohlhaase s Karlem Moorem. Příležitostný spisek: H. Ch. Caro, H. v. Kleist und das Recht, 1911. — Novela častěji dramatisována, na př. od G. Prellwitzové (1905). — Český překlad „Kohlhaase" od J. Vobrubové s úvodním slovem Ant. Veselého (1911 v čís. 110—111 Pestré knihovny).

XIII.

Die Hermannsschlacht.

Historická Kleistova novela přenesla se násilným skokem od psychologicko-ethického thematu k politické tendenci. Ještě zřejměji jeví se týž převrat autorových interessů, postavíme-li vedle jeho „historické“ činohry „Käthchen von Heilbronn“ drama, jež vzniklo bezprostředně po ní a čerpá svou látku rovněž z německé minulosti: „Die Hermannsschlacht“. Zde i tam historie podává kostym a pozadí, v „Hermannsschlacht“ též děj a postavy: ale historickým dílem není vlastenecká báseň, jako jím nebyla romantická činohra. V „Käthchen“ soustředil se zájem na psychologii věrnosti, lásky, polovědomí, na kouzlo lyrismu a obhájení sentimentu: v „Hermannsschlacht“ jsou hesly boj a svoboda a vlast. „Käthchen“ vycházela vstříc vkusu i požadavkům doby a nalézala porozumění a lásku, „Hermannsschlacht“ jiným způsobem vstupuje do služeb své doby: je to báseň exhortativní, burcující Německo ze spánku k odboji, je to však báseň, předstihující ducha doby, ne sice nečasová, ale předčasná, a proto odsouzená k tomu, by zapadla bez ohlasu, což bylo horší než divadelní neúspěch „Rozbitého džbánu“ či berlínská affaira „Käthchen“. Kleist byl dál než nejlepší jeho vrstevníci: dvě léta po jeho smrti, v horečce vyvolané lipským vítězstvím, kdy patriotické písně byly skládány též od nepovolaných, byla by „Hermannsschlacht“ měla zajištěn bouřlivý úspěch. Ale bylo Kleistovým údělem, že i tam, kde sloužil své době, byl — on, jenž v nejlepších svých dílech stál v opposici proti současníkům —

oslyšen a odmítán. Esthetická hyperkultura, k níž jednostranně směřoval německý klassicismus, odcizovala se zájmům národním a namnoze bloudila v neplodném idealismu. Otec Körner, dověděv se, že Kleist pracuje o aktuálním thematu, varoval syna Theodora: „Ich liebe es nicht, dass man seine Dichtungen an die wirkliche Welt anknüpft. Eben um den drückenden Verhältnissen des Wirklichen zu entgehen, flüchtet man sich ja so gern in das Reich der Phantasie": S touže krasocitnou upiatostí byly, jak známo, ku konci století z poesie vylučovány mohutné problemy sociální. Kleist do šerého dávnověku neutíkal „tísnivým poměrům skutečnosti", nýbrž ukazoval ve zveličujícím i zkreslujícím zrcadle vady a přednosti, snahy a kletbu svého národa. Toužil po činu, ba trpěl tím, že odsouzen jest pouze k práci literární. V době, kdy Goethe v Erfurtu dal se Napoleonem dekorovati, skládal zuřivou svou protinapoleonskou báseň.

Kleist netajil se tendenčními úmysly svého díla. Psal je v Drážďanech r. 1808, patrně hodně na rychlo, pod nátlakem politických událostí, jež brzy po té ho vyrušily ze saského zátiší. Přesná data ani tentokráte zjištěna nejsou. Již 7. června ohlašuje Cottovi, že kromě dramat otiskovaných ve „Phöbu" brzy vyjde ještě jedno — „vielleicht dass dies Denenselben zusagt" (5, 375). V prosinci bylo drama hotovo, nemohlo však býti tištěno pro svůj „Bezug auf die jetzigen Zeitverhältnisse", jak v citovaném dopise sděluje Körner, jenž udává titul „Hermann und Varus". O Novém Roce 1809 nabídl Kleist prostřednictvím Collinovým vlasteneckou činohru vídeňskému dvornímu divadlu a poznamenal, že by mu bylo milo, kdyby byla hrána dřív než „Käthchen": „es scheint mir um nichts besser, und doch scheint es mir seines Erfolges sichrer zu sein". Zřejměji vyjadřuje se o svých intencích v dopise, jímž urgoval odpověď na svou nabídku: bylo by mu líto, kdyby rukopis nebyl správně došel adressáta, „indem dies Stück mehr, als irgend ein anderes, für den Augenblick berechnet war, und ich fast wünschen muss, es ganz und gar wieder zurückzunehmen, wenn die Verhältnisse, wie leicht möglich ist, nicht gestatten sollten, es im Laufe dieser Zeit aufzuführen" (5, 382 n.). Stejně 20. dubna:

„Sie können leicht denken, wie sehr mir die Aufführung dieses Stücks, das einzig und allein auf diesen Augenblick berechnet war, am Herzen liegt. Schreiben Sie mir bald: es wird gegeben; jede Bedingung ist mir gleichgültig, ich schenke es den Deutschen; machen Sie nur, dass es gegeben wird" (5, 386). Němci nepřijali daru velkomyslně nabízeného, Kleist nejen že se nedočkal provedení, ale ani na knižní publikaci nebylo lze pomýšlet. Po bitvě u Wagramu psal z Prahy sestře Ulrice o ztroskotání svých politických i literárních plánů (5, 391): „Odešel jsem z Drážďan, jak víš, s úmyslem, bych se přímo či nepřímo uvrhl prostřed do proudu událostí... Co jsem živ, nikdy se tolik věcí nespojilo, by dávalo mi naději v radostnou budoucnost; a teď poslední příběhy neničí pouze můj podnik (publicistický) — ničí vůbec veškeru mou činnost. Naprosto nejsem s to říci, jak se teď zachovám. Psal jsem Gleissenbergovi, aby prodal několik starších rukopisů; ale jeden z nich (‚Hermannsschlacht') pro svůj ohled na dobu sotva nalezne nakladatele a druhý (‚Käthchen'), protože takového vztahu nemá, sotva vzbudí zájem. Zkrátka, nejdražší má Ulriko, dílo básnické je mi zaraženo; neboť, ať tak či tak, stojím před alternativou, již jsem Ti udal." Kleistovo pessimistické očekávání se vyplnilo. Ještě počátkem roku 1810 (5, 394) připomíná Collinovi svou nabídku, ale znovu bezvýsledně, ještě počátkem roku 1811 Brentano v dopise Görresovi opakuje: „sein letztes Trauerspiel Arminius darf nicht gedruckt werden, weil es zu sehr unsere Zeit betrifft". Pouze rukopis Kleistův a kopie dle něho pořízené byly známy vrstevníkům, opisy putovaly po přátelích a vzbuzovaly nadšení, zvláště historik a politik Dahlmann, Kleistův průvodce po rakouských bojištích, byl cele podmaněn; na veřejnost však dostala se „Hermannsschlacht" teprve deset let po Kleistově smrti, kdy Tieck v „Pozůstalých spisech" ji vydal — a to ani ne dle originálního manuskriptu. Tak dlouho tedy trvalo, než uveřejněno bylo dílo, vypočtené na okamžitý účinek a vynikající svými kvalitami snad nade všechny patriotické produkty německých válek za osvobození; básník nadepsal mu bolestné motto: „Wehe, mein Vaterland, dir! Die Leier, zum Ruhm dir zu schlagen, ist, getreu dir im

Schoss, mir, deinem Dichter, verwehrt"; ovšem, když „Hermannsschlacht" dostala se na knižní trh, předpoklady, politická situace, tendence Německa se již podstatně změnily. — Ještě v říjnu 1807 ucházel se Kleist, aby mu bylo svěřeno vydání napoleonského „Code civil" (5, 354), autor „Käthchen" tudíž asi ještě nepomýšlel na drama protinapoleonské. Mýlil by se však, kdo by ze sledu obou drážďanských dramat, „Käthchen" a „Hermannsschlacht", usuzoval, že autor stal se politickým agitátorem přes noc. Nikoli. Tento převrat, jako tak mnohá kapitola Kleistova vývoje, měl dlouhou přípravu. Biografická data ukázala, že již autor exotických výtvorů, jako „Guiskard" a „Penthesilea", byť v poesii kosmopolita, v nitru svém živil vášnivou lásku k vlasti a živelnou nenávist proti utlačovatelům otčiny, že ani „fixní myšlenka", jež ho málem uvrhla do nepřátelských služeb, neumrtvila jeho patriotického zápalu. Tři léta před svou „Hermannsschlacht", v prosinci 1805, psal z Královce příteli Rühlemu dopis, jenž, s počátku naladěn na toninu „Penthesiley", přechází brzy do pochodového rythmu vlasteneckého nadšení, ba prolepticky užívá již motivů a obsahuje požadavky, jež právě v „Hermannsschlacht" měly dojíti poetického výrazu. Narážeje na vítězný postup Napoleonových vojsk, podával takovýto přehled a výhled politický:

„. . . Jak dnes věci jsou, dá se sotva doufati ve víc, nežli v krásnou záhubu. Jaké pak je to opatření, že válka se zahajuje zimním táborem a zdlouhavým obléháním pevnosti (Hamelské)! Zdaž nejsi přesvědčen se mnou, že Francouzové napadnou n á s, napadnou ještě v t é t o zimě, budeme-li ještě po čtyři neděle se zbraní v ruce vytrvale a hrozivě státi u brány, kudy potáhnou zpět z Rakouska? Jak lze kromobyčejným silám čeliti tak všední a každodenní reakcí? Proč nesvolal král ihned, když Francouzové vtrhli do franckého území, své stavy, proč jim neobjasnil dojímavou řečí (bolest sama byla by ji učinila dojímavou), v jaké je situaci? Kdyby byl přenechal pouze jejich vlastnímu citu pro čest, chtějí-li být ovládáni králem pokořeným či ne, bylo by se v nich probudilo cosi jako národní duch. A kdyby se tento duch byl projevil, zdaž by to nebylo poskytlo příležitost, vysvětlit jim, že

tu vůbec neběží o válku obyčejnou? Že v sázku dáno bytí či nebytí; a že, nemůže-li své vojsko rozmnožit o 300.000 mužů, nezbude mu nic jiného, nežli čestně zemříti. Nemyslíš, že něco takového by bylo bývalo možné? Kdyby byl dal mince raziti ze všech svých zlatých i stříbrných nádob, kdyby se byl zřekl svých komorníků a komoňů, kdyby si celá rodina byla vedla stejně, a on, dle tohoto příkladu, se byl tázal, co národ hodlá činiti. Nevím, jak dobře či špatně teď mu as chutná se stříbrných jeho talířů; ale císaři v Olomouci, toho jsem si jist, chutná špatně. — Ba, milý Rühle, co je tu činiti. Doba jakoby chtěla přivoditi nový řád, a my, zdá se, nedožijem se při tom ničeho, leč převratu starých věcí. Z celé vzdělané Evropy utvoří se jediná velká soustava říšská a trůny budou obsazeny novými dynastiemi, odvislými od Francie. Z rakouského území tento dobrodruh, korunovaný štěstím, ač-li mu štěstí zachová věrnost, neodejde dřív, dokud nebudeme v novinách čísti: ‚mluví se o velkých změnách v ústavě německé říše'; a po té: ‚mocný kníže (jižního) Německa postaví se prý v čelo politiky'. Zkrátka, do roka kurfirst bavorský stane se německým králem. — Že se nikdo nenalezne, kdo by onomu zloduchu světa hlavu prohnal kulkou! Rád bych věděl, co takový emigrant má jiného na práci."

V letech 1805—1808 poměry se přiostřovaly hrozivým způsobem. Bavorský kurfirst nestal se sice králem německým, ale ještě v prosinci 1805, tedy několik dní po citovaném dopise, smluven smír prešpurský, jímž Bavorsko, Sasko, Württembersko povýšena na království (reflex toho seznali jsme v berlínské partii „Kohlhaase") a následujícího roku přistoupily státy jižního Německa k rýnskému bundu pod patronátem Napoleonovým. Po zdolání Pruska hrozila nová válka Francouzů s Rakouskem. Události došly hlasitého ohlasu literárního. Gneisenauovy a Scharnhorstovy snahy o zavedení všeobecné branné povinnosti a ministra Steina odvetná politika měly slovesnou i ethickou podporu v Arndtových tirádách, Arnimových románech, Fichtových řečích, a i romantický esthetik A. W. Schlegel v dopisu Fouquému postuloval: „Wir bedürfen also einer durchaus nicht träumerischen, sondern wachen, ener-

gischen und besonders einer patriotischen Poesie." Kdežto však Fichte i v patriotismu zůstával blouznivým ideologem a povrhoval argumenty fysické síly, vyrůstal v Kleistovi apoštol bezohledného mstitelského násilí, jež ránu splácí ranou a nelidskost nelidskostí. Bezmezný jako ve všech citech, ať v erotice či v odporu proti osudu, bezkompromissní a krajně vášnivý, utvářel se též patriotismus Kleistův s vědomým přehlušováním humanitních příkazů 18. století, ba leckdy na úkor umění.

Nežli sáhl k agitačním prostředkům přímějším, před útočnou svou lyrikou a revoluční žurnalistikou, vlil Kleist nenávist proti Napoleonovi do vlasteneckého dramatu o Hermannovi, knížeti Cherusků, osvoboditeli Německa od římského jha. Již titulem naznačil, že mu nešlo jen o mstitelovu osobu, nýbrž o akt osvobození samotného, proto na rozdíl od jiných svých dramat pojmenoval činohru dle jejího děje „Hermannovým bojem": srovnávat by se dala leda hypothetická „Smrt Roberta Guiskarda", v níž fysický úkon snad rovněž je důležitější než nositel akce. Ze zápasu podává Kleist, vedle jeho vlastního průběhu a nejbližších následků, jen bezprostředně předcházející přípravy: nelíčí však přechozího utiskování Germánů od Římanů, nezdůvodňuje jich nenávisti proti tyranům, nýbrž prostě ji předpokládá. Co předchází boji v Teutoburském lese, není nic více nežli znázornění úskočného jednání hlavního hrdiny. Arminius (Hermann) zahrává si s římskými pány a podvádí je. Tváří se přítelem císaře Augusta a protivníkem druhého nejmocnějšího knížete germánského, Markomana Marboda, zatím co proti Římu kuje pikle a s Marbodem se tajně smlouvá. Ba pobízí svou ženu Thusneldu, aby snášela dvoření se římského legáta Ventidia, sám mu lichotí, vzbuzuje zdání bezpáteřného slabocha a nadšeně vítá římského vojevůdce Quintilia Vara. Vytrhne s ním do pole proti Marbodovi, jehož tajnými poselstvími už získal, a sevře a potře, za přispění Marbodova, římské vojsko v bažinatých lesích. Thusnelda v městě Cherusce, kde římská posádka rovněž pobita, vykoná osobní mstu na Ventidiovi, zpozorovavši, že mu byla míň než hříčkou. Vítězný Arminius postupuje vládu Marbodovi, ten jemu; rozhodnutí, komu náleží prvenství, přene-

chává se nastávající knížecí radě; německý zrádce Aristan odsouzen k smrti a spojená vojska Germánů chystají se k výpravě proti Římu.

Vítězství v Teutoburském lese (r. 9 po Kristu), popisované řeckými i římskými historiky, stalo se již za reformace a humanismu, v dialogu Ulricha von Hutten a v románu Lohensteinově, alegorickým thematem, jímž autoři vychovávali německé své vrstevníky k svornosti a statečnosti, vítěz Arminius (v německé, snad ne zcela oprávněné transskripci jmenovaný Hermann) byl slaven jakožto „liberrimus, invictissimus et Germanissimus.“ V prvé polovině století osmnáctého byl Arminius oblíbeným hrdinou několika vlasteneckých dramat od J. E. Schlegela a j., ale teprve Klopstock, zakladatel moderní německé patriotické poesie s archaisujícím nátěrem starogermánského rekovství, dovedl cheruskému knížeti zajistiti trvalou slávu. Učinil ho střediskem tří lyricko-epických „bardietů“ spojených v trilogii („Hermanns Schlacht“ z r. 1769, „Hermann und die Fürsten“ 1784, „Hermanns Tod“ 1787). V únavném střídání veršů a prosy, s jednotvárným nadšením, s ossianovskou hrdinnou sentimentalitou a v slzavě lyrickém pathosu oslavoval nedramatický básník touhu po boji a po válečnické smrti, lásku k vlasti, enthusiasmus mladíků i starců a křesťansky spravedlivou ušlechtilost germánských reků; bojovnost však ustupovala hymnické exaltaci bardů, boj i svobodymilovnost byly vyznačeny kultickým zanícením.

Dramatik Kleist sledoval svého předchůdce v celé řadě detailů. Převzal od něho falešnou mythologii nordickou, učinil dle jeho vzoru Thusneldu Arminiovou chotí již před rozhodujícím bojem, shodl se s ním v názoru o bardickém zpěvu válečném, jejž ovšem — zcela neklopstockovsky — rýmoval, také volbou jmen se znal ke Klopstockovi a jeho prostřednictvím snad se seznámil s částí římských pramenů; zvlášť Tacitova „Germania“, ale též Liviovy kapitoly o válce s Hannibalem a j. byly mu vzorem v znázorňování bojů proti Římanům. O nějakém „studiu“ ať historie či archaeologie nelze mluvit. Gerstenbergova, Klopstockova a jich stoupenců znalost germánského starověku byla jednostranná, byla kalena

úmyslnými analogiemi se skandinavským bájeslovím a s keltskou poesií, ale přec oněm německým skaldům a bardům běželo o to, by podali určitý obraz kulturního stavu svých předků; Kleistovi romantičtí současníci jako A. v. Arnim, vydavatel „Trösteinsamkeit" („Zeitschrift für die Einsiedler") a jako Görres, sběratel lidových podání, oživovali germánskou minulost učeně i poeticky, zatím co, z romantických předpokladů vycházejíce, budovali bratří Grimmové základy germanistické vědy: s geniální nonchalancí mísil Kleist do pohanské doby nejmodernější živly, díval se, i v tom žák Shakespeareův, na své staré Germány naivně jako na současníky, barbary karakterisoval raffinované a civilisované, římským dobyvatelům vkládal do úst narážky biblické, a tak jako boje před Trojou přibližoval středověkému válečnictví, tak úřady a ceremonie germánských knížat líčil jako applikaci vyspělého státnického umění. Vždyť mu také nešlo o kroniku starého Německa, nýbrž o odvážnou analogii mezi dávným a aktuálním nebezpečenstvím.

Nejmakavější úchylkou od historického podání jest přátelství obou vůdčích germánských knížat Arminia a Marboda a závěrečný jejich šlechetný spor o primát. Hermann skloní koleno před Marbodem, a sotva povstal, pokleká Marbod před ním. Rovněž tak nehistorický, byť Klopstockem již připravovaný, jest závěrečný jich úmysl: „Uns bleibt,... nach Rom selbst mutig aufzubrechen! Wir oder unsre Enkel, meine Brüder!" Zde, jako ku konci „Kohlhaase", jest jasno, že mluví básníkova touha; ne staří Němci, ale současní, a byť ne ti, přec jejich potomci, mají, setřesouce cizinecké jho, vytáhnouti proti sídelnímu městu nepřátel. Ne proti Římu, než proti Paříži. Ne Marbod a Hermann, nýbrž vedoucí knížata soudobého Německa, král pruský a císař rakouský. Nelze říci, že by Marbod, sídlící na východu, byl identifikován s Františkem I. a Hermann s Bedřichem Vilémem, neboť neběží zde o individuální podobnost portrétů, nýbrž pouze o povzbuzení k společné akci. Současníkům bylo jasno, kam míří idea, v některých případech též, kam směřuje ta ona narážka. Tlumočí-li se (v. 366) ostrá výzva: „Nach Rom!", končí-li se celá báseň mohutným proroctvím:

Denn eh' doch, seh' ich ein, erschwingt der Kreis der Welt
Vor dieser Mordbrut keine Ruhe,
Als bis das Raubnest ganz zerstört,
Und nichts, als eine schwarze Fahne,
Von seinem öden Trümmerhaufen weht!,

nebylo lze pochybovat o vlastním smyslu. Zdůrazňuje-li Kleist (v. 2217), i zde v slovném znění inspirován Klopstockem, že Německo bylo napadeno, ač samo urážky nezpůsobilo, byla tendence stejně jasná. „Nejnešlechetnějším" německým knížetem Aristanem, jehož Hermann dá popravit pro vlastizrádu, rozuměli čtenáři a mínil básník tlustého, nově pečeného krále Württemberského, stoupence rýnského spolku. Na jiných místech posmívá se Kleist tajným spolkům, jež znameními a dopisy agitují proti nepříteli; podává parafrasi královeckého svého dopisu, vyjadřuje Hermannovými ústy požadavek, že knížata mají roztavit své drahocenné nádoby a šperky (v. 378); útočí na zbabělé skeptiky, kteří se ptají, kde vlastně leží germánská ta země, jíž mají hájit, nevěříce v její jednotu, ba existenci (v. 2613). „Demonického" dobyvatele přibližuje Napoleonskému typu, římské vetřelce obdařuje nesympatickými vlastnostmi Francouzů, při Ventidiově galantnosti myslí na světáckou dobrodružnost Napoleonových důstojníků, slovy „geile apennin'sche Hunde" (v. 1538) míří na svůdnické pokušitele lehkověrných Němkyň, a Thusnelda dle vlastního básníkova přiznání jest „hodná, ale poněkud pošetilá a ješitná, jako dnes jsou dívky, jimž Francouzové imponují". I má Kleistova „Hermannsschlacht" skutečně „historickou cenu", jak její hyperbolický obdivovatel Dahlmann, jenž si jí vážil též pro aktuální tendenci, dosvědčil: „treffender kann der hündische Rheinbundsgeist gar nicht geschildert werden."

Básník „Schroffensteinských" znovu složil drama mstivosti a nenávisti. Těmito vášněmi jest prodchnuto celé dílo, jest proniknuto Arminiovo nitro. Vypočítavost odplaty, chlad a krutost nemilosrdné odvety vane z Kleistovy básně. I ďábelský Rupert Schroffenstein jest jen přípravou a skizzou k cheruskému knížeti, jenž je spolu ferinou i vlkem. Zbraň, jíž užívá osvoboditel Německa, jest úskočnost a podlost. Jakékoli prostředky jsou tomuto Kleistovu „reálnímu politikovi", v němž němečtí literární

historikové slaví předchůdce Otty Bismarcka, posvěceny velkým jeho cílem. Ani tento karakter není myslitelný bez folie Napoleonských válek. Kleist pozoroval, kterak Němci jsou deptáni usurpátorem, podváděni jeho úskoky, vábeni falešnými sliby a uvrhováni na kraj záhuby. Nedovedl si představiti, že by bylo lze čeliti mu jinak nežli stejnou odplatou. Byl by rád viděl zloducha skolena, dle nezaručených anekdot sám kul pikle proti jeho životu a sveřepou svou zášť ztělesnil v Hermannovi. Nesporně má tento bojovník a diplomat rysy heroismu: guiskardovského heroismu. Ne snad proto, že by plným právem zasluhoval čestné příjmí Normanů: „der Schlaukopf", nýbrž proto, že se vzpírá hrozící zkáze, byť i věděl, že jí neunikne; dokud nemá jistoty o spojenectví s Marbodem, věří, že podlehne, sbírá jen síly, aby se v daném okamžiku mohl postavit nepříteli, dotud podváděnému, tváří v tvář. Jest opakem fatalistů; nenapadá ho hrbiti šíj pod římské jho, nýbrž soustředí své myšlenky na to, „kterak bude podlé-hati krok za krokem" (v. 340 nn.). V takové válce nutno obětovat majetek, vzdáti se všeho nejdražšího, zpustošiti nivy otčiny a sžehnouti její bydliště, a jediným cílem jest svoboda (v. 388). Dokud nemá dosti důvěry ve vítězství, pracuje v skrytu jako krtek, a nezáleží mu na tom, že takřka kompromituje svou ženu a že jest pokládán za neškodného lichotníka Římanů. Zatím, co jejich vojevůdce skolébává v sladkou důvěřivost, rozdmychuje ve svém lidu perfidní podezření proti nim (III 1 n.): vysílá německé vojíny, by v římském přestrojení vraždili a plenili, překrucuje pověsti o postupu římského vojska, zveličuje zprávy o jeho ukrutnosti, lživě rozšíří famu, že zneuctěni byli germánští bozi, čímž předhodí potravu náboženskému fanatismu svého národa. Sotva se zjeví Varus, nasadí si jinou tvář: předstírá, že je nadšen lidskostí římského vojska a zvlášť nejvyššího velitele, prosí za prominutí přílišné citlivosti svých krajanů, žádá, by římským rouhačům byl darován život: ironická situace zahrocuje se, když Říman Varus prohlásí svou úctu ke germánským bohům, poučuje své legie o Wodanově moci a postaví stráž k posvátným dubům. Tedy: dobyvateli záleží na zachování pořádku v dobyté zemi, domorodec naopak chce útrapám a

příkořím svých krajanů — ta scéna skoro by hraničila s komikou, kdyby Hermann za svým úmyslem tak logicky a konsekventně nešel i nadále. Běžíť mu o to, by nepřátele přistihl při nekalém nějakém skutku, jenž by rozdmychal utajenou zlobu v šlehající plameny, i triumfuje, když se namane k hnusnému znásilnění cheruské dívky (IV 3 nn.). Doba příprav minula; maska je stržena; Hermann projeví se v pravém světle, dá se poznati též Thusneldě. Zbývá jen poslední úskok. Vydávaje se za Varova přítele, táhne těsně za jeho vojskem, ale dorozumí se jak s Marbodem, tak s ostatními německými knížaty a zahájí svou strašnou pomstu, s níž už se netají ani před římskými obětmi. Chladně se obrátí k náčelníkovi, jejž dal zavolati (v. 2184): „Dein Schwert, Septimius Nerva, du musst sterben"; na otázku, kdo že to mluví, hrdě se prohlásí osvoboditelem Germánů ode jha tyranského; přizná se bezohledně, že zradil římskou věc a že nepřátele podvedl, Septimia pak bez hnutí brvy odsoudí k smrti; vysměje se mu, když se domáhá práva zajatců, že as četl De officiis od Cicerona; ale když Říman odvolává se na právní cit, pokročí jeho soudce proti němu s drsnou urážkou:

> Du weisst, was Recht ist, du verfluchter Bube,
> Und kamst nach Deutschland, unbeleidigt,
> Um uns zu unterdrücken?
> Nehmt eine Keule doppelten Gewichts,
> Und schlagt ihn tot!

Pokoření, kterým trpí sám, rozčílilo vítěze do té míry, že nerozeznává mezi pohnutkami nepřátelského jednání. Ať byl vojín vyslán od svého císaře či dal se dobrovolně do služeb proti Německu; ať pustošil a vraždil; ať naopak osvědčoval lidskost: „tut nichts" — Říman musí zahynout. Ba čím byl šlechetnější, tím hůře pro něj (v. 1717): neboť zachránil-li při požáru germánské dítě, tedy zarazil snad u Germánů na okamžení posvátnou myšlenku na patriotickou pomstu, vnesl „zmatek" do jich nitra a tím jen dvojnásob se provinil a zasluhuje dvojnásobný trest! Dovolává-li se práva, jitří pomyšlení na křivdu, jež po léta byla jim působena, a tedy rovněž zasluhuje dvojnásobný trest. Dlouholeté strázně zbavily utiskované Germány povinnosti soucitu: Toť obsah krásného zpěvu „sladkých starců", jimž v zanícení naslouchá Hermann (v. 2236):

Wir litten menschlich seit dem Tage,
Da jener Fremdling eingerückt;
Wir rächten nicht die erste Plage,
Mit Hohn auf uns herabgeschickt;
Wir übten, nach der Götter Lehre,
Uns durch viel Jahre im Verzeihn:
Doch endlich drückt des Joches Schwere,
Und abgeschüttelt will es sein!

Ukrutný hrdina není bez citu, neboť dojat a beze slov poslouchá, není s to, by po těchto zvucích vykládal válečný plán; stajené pohnutí, potlačovaná měkkost procitá v jeho duši, tvrdost měkne a zloba taje. „Du bist so mild, o Sohn der Götter, der Frühling kann nicht milder sein", tak o něm pějí, a skutečně, osvědčuje svou mírnost, promíjeje předem všem Němcům, kteří vytrvali u římských korouhví: „Es soll kein deutsches Blut, an diesem Tag, von deutschen Händen fliessen!... Sie sind mir heilig... Vergebt! Vergesst! Versöhnt, umarmt und liebt euch!... Verwirre das Gefühl mir nicht!" Ovšem, když Varus padl a Marbod odmítl korunu, prohřeší se Hermann na svém vlastním rozkaze, neboť dá utratiti německého vlastizrádce Aristana. „Die Lektion ist gut," poznamená k tomu Marbod, a Hermannův přítel s děsným humorem, tak příznačným pro ton celého dramatu, vysmívá se odsouzenci: „Was gilt's, er weiss jetzt, wo Germanien liegt?"

Jako jiné Kleistovy problemy psychologické, tak i jeho povahokresba rafinovaného patriota měla svá literární stadia přípravná; zvlášť mladého Schillera Fiesco blíží se tomuto nadšenému podvodníkovi. Ale jmenuji Schillera jen proto, bych Kleista osamostatnil od literárních paralel: volím Schillera, slavného svým enthusiasmem pro svobodu, výmluvného řečníka o právech a krásách otčiny („Ans Vaterland, ans teure, schliess dich an"), abych ozřejmil zvláštní způsob Kleistova vlastenectví, volajícího po činech. Také Schiller oslavil osvoboditele vlasti a podal apotheosu a apologii vraždy spáchané na tyranovi. Ale jaká propast zeje mezi jeho pathetickým „Vilémem Tellem" z r. 1804 a Kleistovou „Hermannsschlacht" o čtyři léta mladší! Jaký jest onen švýcarský hrdina krasořečník, jak dobře vychovaný a uhlazený je ten mstitel a vrah, jenž reflexivním monologem sám před sebou si dokazuje právo krevní pomsty! Troufal bych si ho nazvat krotkým

a salonním revolucionářem oproti elementárním vášnivcům Kleistovým. Schiller poetisuje vlastenecký cit a okrašluje, vyšňořuje jej, tak jako erotika se mu rozplývala v deklamaci (Amalie), v sentimentálnost (Marie Stuartovna), v pathos krásné duše (Thekla); Schiller vidí vše nejkrásnější v patriotismu a liberalismu, mluví o něm vzletnými slovy a neleká se ani všedností, kde mu běží o to, by posvětil lidsky samozřejmý cíl šlechetným citem. V porovnání s Tellovým pathosem jest patriotismus Kleistův málomluvný; činorodý; v činech hýřící; lidský, příliš lidský; ale též brutální, ba bestiální. Kleistův let i zde prudce bouří přes jakoukoli mez a metu. Strhl s erotiky cudnou roušku a odhalil její kruté, bolestné a ničivé instinkty, vytvořil Penthesileinu duši, v níž se objímají láska a nenávist. A stupňuje vlastenectví k chauvinismu a chauvinismus k perfidii, má odvahu, též tuto lásku ukázati v její barbarské pudovosti, jež rovněž se skládá z přátelství a chtivosti vraždy. Ale z Penthesileiny duševní tísně vyřešil drama, její zmatky zachytil ve vznešeném uměleckém díle. Kdežto z pragermánského patriotismu —?

Řeknu přímo: „Hermannschlacht" není pro mne hotovým dramatem, nepokládám jí za umělecké dílo v přísném slova smyslu. Bylo by snad nutno být Němcem, aby fanatismus, z něhož vyvřela tato improvisace, byl pociťován za prvek sám o sobě tak umělecký, že svému výtvoru zajišťuje vysokou hodnotu básnickou. Nám, jimž je Kleistův teutonismus cizí, byť vysvětlitelný, lze ostře rozlišovati mezi lidskou pohnutkou dramatu a dramatem samotným, lze konstatovati, že „Hermannsschlacht" obsahuje drahocennou surovinu, ba sotva přecenitelnou ukázku talentu, obsahuje dramatické možnosti a kvality prvého řádu, podává odvážnou a v podstatě novou psychologii dobyvatele ne amorálního, ale s morálkou nacionálně omezenou a tendenčně přistřiženou: jest to nadmíru silné dílo příležitostné — „für den Augenblick berechnet" —, dílo povzbuzující a předčasně oslavné, jest to dramatisovaná proklamace války, dialogovaná výzva do zbraní, oživený traktát politický. Dramatem však „Hermannsschlacht" nenazývám. Akce není drama, zde pak schází vnitřní konflikt: Hermannův přímočarý osvoboditelský čin, Herman-

nova složitá sic, ale hned předem ozřejmělá povaha nemají, podle mého soudu, hlubšího zájmu a nemají nároku na trvalou hodnotu uměleckou, jakmile abstrahujeme od jedinečných a ryze osobních motivů, jež dílu samému daly vznik.

Odmítavou tuto karakteristiku podpírám vývody o zápletce zpola erotické, zpola státnické, jež se vine všemi pěti akty a jejíž hrdinkou jest Thusnelda. Vyhovujíc své vlastní nevinné koketnosti a spolu nevědomě sloužíc za nástroj politiky Hermannovy, přijímá Thusnelda důkazy něžnosti a úcty od římského legáta Ventidia. Její cit vzkypí teprve tehdy, když jí galantní ctitel za hyperbolických vyznání lásky, jež jí lichotí, ale nedojímají, ustřihne kadeř zlatě plavých vlasů. Stěžuje si Hermannovi a prosí, aby byla příště ušetřena dotěrnosti smělého dobrodruha. Hermann však, přesvědčen o naprosté věrnosti své ženy, fedruje i nadále dvojsmyslný poměr „přítele domu" k velitelce domu. Cit nevinné přízně z Thusneldiny duše skutečně nevymizel; když se doví, že Římané vesměs budou utraceni, žebroní, dlouho se zdráhavši, by se vytasila s nejvřelejším přáním (v. 1726): „Mein liebster, bester Herzens-Hermann, ich bitte dich um des Ventidius Leben! Das eine Haupt nimmst du von deiner Rache aus!" Hermann je jí po vůli. Ale jakoby mimochodem, odevzdá jí Ventidiův dopis, adressovaný římské císařovně, jíž posílá Thusneldin vrkoč na ukázku, jak nádherné vlasy bude moci vzácným paním posílat do hlavního města, až zpupné Germánky, pokořeny, budou ostříhány na znamení poroby. Thusnelda je bez sebe bolem a hněvem. Uskutečnila se na ní kleistovská tragika, „hodila svůj cit do kaluže": co přijímala za nevinný důkaz úcty a za hold své kráse, nebyl než bezcitný úskok, jímž má být ponížena. Vyprosí si tedy, v odporu k prvotnímu přání, Ventidia za oběť své vlastní a osobní pomsty. Vláká ho zrádně do parku, kde on, doufaje, že bude objat Thusneldou, setká se s lačnou huňatou medvědicí, která ho rozsápe. Thusnelda přihlíží této hrůzné podívané a volá s příšerně dvojsmyslnou ironií (v. 2393, 2422): „Thusnelda, . . . die Fürstin ist's, von deren Haupt . . . du jüngst die seidne Locke abgelöst!" „Sag' ihr, dass du sie liebst, Ventidius, so hält sie still und

schenkt die Locken dir!“ Po té, zmožena svou nelidskou pomstou, kněžna omdlévá.

Extremnost této scény byla nejednou kárána. Kleist sám jí hájil výkladem o Thusneldině povaze: „wenn solche Naturen zu sich zurückkehren, so bedürfen sie einer grimmigen Rache“. Dnes dává se básníkovi obyčejně za pravdu; chválí se odvaha, jež se neleká sebe hroznějších důsledků, srovnává se pomsta Thusneldina s příšernou scénou, kterak rozsápán je Achilles a královna po té, rovněž dvojsmyslně, projadřuje svou chut ho roztrhat či ulíbat. Podle mého mínění však právě tato paralela udává distanci dvou erotických konfliktů. Při Penthesileině tragice podivuji se bezkompromissní důslednosti, s níž provedena přeměna lásky objímající v lásku vraždící. Thusneldinu scénu naproti tomu vyhlašuji za nevkusnou kopii podle Kleistova vlastního dřívějšího díla. Zde není to železná logičnost, jež by přesvědčovala o nevyhnutelnosti hrůzného aktu, nýbrž je tu naopak psychologická rozpolcenost, ba jistá dávka neurvalé sensačnosti. Vždyť Penthesilea je od počátku zázračná žena božského pokolení, tragického určení a mystické, mysteriosní lásky. Thusnelda však, jak se nám jeví v prvých aktech, je ženuška slušného průměru, občansky zamilovaná, vzdálená jakéhokoli extremu, neškodně škádlivá jak ve styku s Římanem, tak v rozmluvách se svým Hermannem, jemuž říká „Querkopf“ a „Affe“ a jenž ji oslovuje „Thuschen“; ba dokonce je schillerovsky sentimentální a německy naivní a zpívá si k doprovodu loutny písničku. Tato koketní, ale do svého muže věrně zamilovaná venkovanka že by vymyslila tak bestiální pomstu? Nezapomínejme však, je barbarka! Podle výsledku totiž a podle svého původu: nikoli dle svého chování v prvých aktech. Mám dojem, jakoby při nejmenším v jejím vývoji několik stupňů bylo přeskočeno, jakoby tedy i Thusnelda byla spíš skizzou nežli oživenou postavou. Krom toho není massivnost její pomsty v poměru k předcházejícímu citu k Ventidiovi; vždyť přece neběželo o zhrzenou lásku, nýbrž o zhacenou hříčku. Tak jako široký smích germánských reků, tak i tato tragická groteska zdá se mi být spíš hlasitá než umělecká a dramaticky podmanivá.

Eliminací hlubších psychologických rozporů a bohatstvím momentů vnějšího děje, polohistorickým koloritem a vtíravým hlaholem válečného ryku vybočuje „Hermannsschlacht" z linie Kleistov produkce, jež přec i ve veselohrách i ve vlasteneckých činohrách, o tragediích ani nemluvě, jest zasvěcena niterným problemům. Za to přibližuje se, myslím, velké tradici Shakespeareových „Histories", s nimiž se sdílí o vlastenecký zápal a o rušnost akce, též o bezstarostné střídání scénických obrazů a o povýšené stanovisko k dějinné „věrnosti". A také jinak zase sesiluje se a oživuje souvislost s Shakespearem. Po antice alespoň nenalézám zde ani stopy. Tak jako divocí „Schroffensteinští", tak i divoká „Hermannsschlacht" prozrazuje v nejsilnějších svých partiích, jež pohříchu nejsou víc než episodami, ducha, jejž bez rozmýšlení a bez rozpaků označíme německým Shakespearem. Sem náleží scéna, kde Hermann s Eginhardtem v noci bloudí ulicemi — duch jakoby z „Julia Caesara" nás ovane — a kde Hermann rozkáže, by otec Teuthold rozkrájel svou znásilněnou dceru na patnáct kusů a rozeslal je patnácti kmenům Germanie na znamení, že se začíná válka. V motivech karakteristickým způsobem se smísila Liviova zpráva o Virginiovi, jenž zabije svou zneuctěnou dceru („Emilia Galotti" a „Fiesco" modernisují tuto tradici) a biblické vypravování (dle „Knihy soudců" 19, 29) o levitovi, jenž svou souložnici rozseká na dvanáct kusů a pošle je kmenům Israele. Tajemná noční hrůza obestírá scénu: to, co se stalo, se jen naznačuje, neslyšitelně šeptá; karakteristika shluku lidí, již se vyptávají, dohadují, zapírají, zachovává stejné polotony jako líčení, kterak „osoba" se zjeví: „Werft einen Schleier über die Person!" Teuthold dcery nepoznává, až když chopiv se pochodně, posvítí jí na nohy: „Hally, mein Einziges, was widerfuhr dir?" Na to příznačná scénická poznámka: „Der Greis führt ihn auf die Seite, und sagt ihm etwas ins Ohr. Teuthold steht, wie vom Donner gerührt. Die Vettern, die ihm gefolgt waren, erstarren gleichfalls. Pause." Procitnuv z mrákot, protkne otec zprzněnou dceru, a vrhne se s pláčem na její mrtvolu: „Hally! Mein Einz'ges! Hab' ich's recht gemacht?" Ani přikvapivšímu Hermannovi se nedopoví, co

se vlastně přihodilo; jen z nápovědí a příšerného mlčení se dobere pravého stavu věcí. Tím pádněji zní po stlumených řečích jeho verdikt, jemuž stereotypně opakovaná číslovka dodává veleby a děsu (v. 1611):

Wir zählen funfzehn Stämme der Germaner;
In funfzehn Stücke, mit des Schwertes Schärfe,
Teil' ihren Leib, und schick' mit funfzehn Boten,
Ich will dir funfzehn Pferde dazu geben,
Den funfzehn Stämmen ihn Germaniens zu.

Jiným směrem, ale především zas k Shakespeareovi, ukazují výjevy, předcházející smrti římského hrdiny Vara. Kleist pozměňuje historickou tradici a nedává mu skončiti sebevraždou, nýbrž v potupném souboji. Slouží básníkovi ke cti, že z nenáviděného Římana neučinil zbabělce, nýbrž že ho pojal nadmíru důstojně a sympaticky. Záhubu statečnému Římanu zvěstuje v Teutoburském lese cheruská vidma, „alrauna", při níž opět nelze nevzpomínati čarodějnic z „Makbetha". Varus, s vojskem zbloudivší, jí dává tři otázky: Odkud přicházím? Kam jdu? Kde jsem? Odpovědi jsou analogické: „Aus Nichts, Quintilius Varus!" „Ins Nichts, Quintilus Varus!" „Zwei Schritt vom Grab', Quintilius Varus, hart zwischen Nichts und Nichts!" Kleist tu asi použil osobní reminiscence na zvláštní pessimistický nápis, jenž kdysi ve Švýcarsku upoutal jeho pozornost (5, 280): „Ich komme, ich weiss nicht, von wo? Ich bin, ich weiss nicht, was? Ich fahre, ich weiss nicht, wohin? Mich wundert, dass ich so fröhlich bin": zdá se vůbec, že švýcarské upomínky se v něm hlásily, čemuž nasvědčuje liviovská záměna geografických jmen Iffikon — Pfiffikon (v. 1881 nn.), snad také osobní jméno „Hally" (srv. Toni, Seppy v „Zasnoubení", pro něž jsme konstatovali helvetský ráz). Velebnou představu smrti zachycuje polomystická scéna; těžkomyslný pak monolog Varův před smrtí (v. 2464 nn.), nápadně přizpůsobený shakespeareovským a schillerovským reflexím, s trpkou ironií zhušťuje vědomí životní nepatrnosti před groteskními nápady osudu - náhody: „Da sinkt die grosse Weltherrschaft von Rom vor eines Wilden Witz zusammen . . ." Za to usmrcení Vara líčeno jest způsobem nejen nezralým, nýbrž takřka odporným a cynickým. Fust, jenž až dotud byl Římanům podroben, chce osvědčit své

vlastenectví tím, že skolí jejich vůdce, a proto nedovoluje, aby Hermann se vrhl na Vara, nýbrž bojuje s přítelem a poraniv ho, nabývá nároku na souboj s Římanem. Varus, obklíčen Germány, nečinně musí přihlížeti pokořujícímu boji, jímž se má určiti, komu se dostane vyznamenání, by směl ho zabíti (v. 2509): „Ward solche Schmach im Weltkreis schon erlebt? Als wär' ich ein gefleckter Hirsch, der, mit zwölf Enden, durch die Forsten bricht!"

Varovo srovnání s jelenem není ojedinělé v textu dramatu. Jest jen jedním článkem v souvislém takřka řetězu komparací a metafor, jež v „Hermannsschlacht" mají převážnou většinou vztah k světu zvířat. Pokračuje se v tradici zahájené „Guiskardem" a „Penthesileou". Energické a neustále pohyblivé dění, nepřátelské a nenávistné city, číhání, přepadání a vzájemné rdoušení nemají výmluvnějších analogií než zoologických. Tak jako Napoleona srovnává s vlkem, tak jako Kohlhaase dá pronásledovati jak draka, tak Kleistovi Římané mají znaky divokých zvířat, jež vpadla mezi lidi, ale hned na to též Germáni jsou připodobňováni krvelačným nebo úskočným bestiím: „Es bricht der Wolf, o Deutschland, in deine Hürde ein, und deine Hirten streiten um eine Handvoll Wolle sich," volá (v. 72) Němec, jenž sám má příznačné jméno „Wolf" a jenž ostatně hned prvým energickým gestem (před v. 1.: „indem er sich auf den Boden wirft") zahájil pohnutou a venkoncem fysicky znázorněnou akci dramatickou. Stejně srovnává se Varus s vlkem pouště (v. 203), Germán a Říman s medvědem a štíhlým lvem (v. 297), hned na to (v. 321) s orlím mládětem a jestřábem, Hermann sám (v. 363) se lvem a s rakem. K těmto příkladům, vesměs z prvého aktu, pojí se karakteristický obrat ze sfery honitby (v. 523): „Er riecht' die Fährt' ihr ab" (totiž Ventidius Thusneldě!) anebo pohrdlivá komparace Němce s beranem (v. 1251).

Veršována jest „Hermannsschlacht" libovolně a na rychlo. Pravidelných blanc veršů jsou sotva dvě třetiny, zbytek většinou jest zaujat bimetry a alexandriny, ale vyskytují se i verše o sedmi i o dvou dvizích. Trochej na počátku nepatří ani k výjimkám. Přece však nedá se ne-

pravidelné Kleistově metrice s libovolnými odchylkami a přes některé očividné chyby a drsnosti upříti, že plní svůj úkol, totiž že dodává řeči výbojného karakteru a namnoze vzrušeného, až sakrálního rázu. Nejzvláštnější je forma veršů 1764 nn., kde vzrůstá rythmus abruptním způsobem od dvojstopého verše až k šestistopému.

Časově i myšlenkově blíží se „Hermannsschlacht" Kleistově tragedii právního citu, „Kohlhaasovi". Zde i tam se ospravedlňuje násilná akce, podniknutá ve jménu vyššího příkazu — ať práva či vlasti. Zde i tam se řeší povinnost a poměr jedince k státu, zde i tam stát jest povýšen na rozhodující a nejvyšší vrchnost. Ale čím se liší „Hermannsschlacht" od novely, jest především individualistický ráz, neboť co onde jest pojímáno spíš mechanicky a staticky (instance státní), to zde se vykládá za zásluhu geniálního jednotlivce, který jest tím větší, že ku konci se sklání před vyššími požadavky státního celku a zříká se osobní nadvlády ve prospěch Marbodův, resp. ve prospěch obecný. Hned od počátku bylo jasno, že Hermann nebojuje za svůj vlastní cíl, nýbrž pokládá se za nástroj bohem určený: Ale tím znovu jest řečeno, že „Hermannsschlacht" není drama ve vyšším slova smyslu; má kvality spíš epické a rhapsodické; bylo věcí dalšího Kleistova vývoje, by rozřešil tížící ho problem jedince a státu způsobem důstojným dramatika. Nežli však se dostal k svému „Prinz Friedrich von Homburg", bylo mu v agitátorských básních a článcích zdůrazniti a rozvésti vlastenecké a útočné motivy „Hermannsschlacht".

Poznámka.

Arminiovo vítězství jakožto předmět básnický stopuje J. E. Riffert, Die Hermannsschlacht in der deutschen Lit., v Herrigovu Archivu 63, 1880, 129 nn. — Kleistovu znalost historických předloh a závislost od Klopstocka zkoumá J. Niejahr ve Vierteljahrsschrift f. Lit.-Gesch. 6, 1893, 421 nn., kde učiněn pokus o rozlišení dvou stadií Kleistova díla. — Četné poznámky ve vydání E. Wolffa (Meisterwerke, sv. 4.) i u Ericha Schmidta: zde a u W. Herzoga citáty ze soudobých autorů patriotických. W. Herzog, dle vzoru A. Eloessera, srovnává Kleistova Hermanna s Bismarckem. — Dahlmann o „Hermannsschlacht": v Tieckově vydání Kleistových spisů, ed. Julian Schmidt, p. XCV., a v dopise Gervinovi z října 1840: Erich Schmidt, 2, 319; tam také Kleistovy výroky o Thusneldě. — Körner svému synovi: F. Jonas, C. G. Körner (1882), p. 185. — Brentano Görre-

sovi: Görres, Freundesbriefe, ed. F. Binder, p. 80. — K metrice Kleistově: Tabelly v münsterské dissertaci H. Füsera z r. 1911 (D. reimlose 5füssige Jambus bei Kleist) a A. Fries v Zeitschr. f. vgl. Litg. 4, 462 n. Na scénu se dostalo drama v zpracování F. Wehla r. 1863; r. 1871 zpracování R. Genéea, chválené Th. Fontanem; srv. zvl. S. Rahmer, Kleist als Mensch und Dichter, p. 301 nn. — Od Kleista jen v detailech je odvislá geniálnická „Hermannsschlacht" bizarního Westfalana C. D. Grabbeho (z r. 1838).

XIV.

Drobné práce.

Rok 1809 učinil z autora „Hermannsschlacht" patriotického lyrika. Vlastenecké drama samo připravovalo svými bardickými vložkami tuto činnost, ale teprve v samostatných písních dal básník průchodu své bouřlivé válečnické náladě, své lásce a nenávisti, bez výhrady, bez narážek, bez ohledů na censuru, bez cizího kostymu. Co v „Hermannsschlacht" mělo vztah k poměrům soudobým, bylo vyjádřeno pod průhlednou alegorií, upraveno zdánlivě dle německého dávnověku, a jméno „Francouz" se tu nevyskytovalo. Od března 1809 však vrhl se Kleist „do proudu událostí" tak prudce, že apostrofoval vůdčí duchy německo-rakouského odboje a jmenoval plným jménem, na koho mířil svými invektivami. Nepřekvapí nás tudíž, že se opakoval osud vlasteneckého dramatu: že Kleist nenalezl vydavatele; že se většina lyriky vlastenecké dochovala jen rukopisně. Tak jako „Hermannsschlacht", tak i básně nabízel Němcům darem; připsal k textu tří písní (4, 386): „Diese drei Lieder überlässt der Verf. jedem, der sie drucken will, und wünscht weiter nichts, als dass sie einzeln erscheinen und schnell verbreitet werden." Kromě této publikace ve formě letáků chystal se k vydání souborné sbírky; psal 20. dubna do Vídně Collinovi, děkuje mu za jeho „Lieder österreichischer Wehrmänner" (5, 385): „Ich auch finde, man muss sich mit seinem ganzen Gewicht, so schwer oder leicht es sein mag, in die Waage der Zeit werfen; Sie werden inliegend mein Scherflein dazu finden. Geben Sie die Gedichte, wenn Sie

Ihnen gefallen, [Hofbuchdrucker] Degen oder wem Sie wollen, in öffentliche Blätter zu rücken, oder auch einzeln (nur nicht zusammenhängend, weil ich eine grössere Sammlung herausgeben will) zu drucken; ich wollte, ich hätte eine Stimme von Erz, und könnte sie, vom Harz herab, den Deutschen absingen."

Běželo o tři básně: „Germania an ihre Kinder", „Kriegslied der Deutschen", „An Franz den Ersten". Vyrostly ze stejné nálady jako „Hermannsschlacht", tvoří její doplněk a rozvedení. Pokračují v jejích přímětech a v její zuřivosti i oslavné tendenci. „Germania an ihre Kinder", trochejská píseň, komponovaná dle Schillerovy hymny „An die Freude", sestává ze sedmkráte tří strof, jichž poslední vždy jest chorická, podávajíc namnoze i syntaktické dokončení slok předcházejících. Germania svolává své syny ze všech končin světa, apostrofuje je ve smyslu dramatu o Hermannovi jakožto „Enkel der Kohortenstürmer, Römerüberwinderbrut", vyzývá k hromadnému vraždění nepřátel, až by Rýn, přeplněný jich mrtvolami, vystoupil z břehů a utvořil hranici dál na západ; na to, co patří minulosti, nechť se zapomene, o vyšší statky než o majetek má se vésti boj. Nepřátelé jsou zváni „Afterbrut" a „Höllensohn", ukrutná tendence pak shrnuta do čtyřverší:

Eine Lustjagd, wie wenn Schützen
Auf die Spur dem Wolfe sitzen!
Schlagt ihn tot! Das Weltgericht
Fragt euch nach den Gründen nicht.

Obraz divokého honu je přímo převzat z „Hermannsschlacht"; rovněž pohrdání důvody a zdůraznění samozřejmého citu. Ještě dále stejným směrem ukazuje „Kriegslied der Deutschen", kde zoologické přímčry jsou vyhroceny v cynický epigram: medvěd, vlk, lišák, orel, had jsou vyhubeni nebo zkroceni — „nur der Franzmann zeigt sich noch in dem deutschen Reiche" — a tedy vzhůru na to dvojnásob škodlivé zvíře: „Brüder nehmt die Keule doch"! Apostrofa rakouského císaře Františka oslavuje odvahu, že se staví „dem Mordgeist in die Bahn". S bojovnou hrdostí a důvěrou, jež přece se nestává troufalou a zpupnou, volá básník: „Und müsstest Du im Kampf auch enden, so wird's ein anderer vollenden".

Toť základní ton také ostatních příležitostných básní, vzniklých onoho roku, jenž přinesl prvé vítězství nad Napoleonem: Touha po triumfu nemůže a nechce překonati všech obav, Kleist se vyhýbá předčasnému optimismu a zdůrazňuje, že nutno bojovat především pro boj, byť i vítězství nebylo zajištěno. Tendence prvého aktu „Hermannsschlacht“ proniká první ze dvou písní, jimiž se obrací na arcivévodu Karla v březnu, kdy válka ještě nevypukla:

Nicht der Sieg ist's, den der Deutsche fodert,
Hülflos, wie er schon am Abgrund steht;
Wenn der Kampf nur, fackelgleich, entlodert,
Wert der Leiche, die zu Grabe geht.

Svému pruskému králi, jenž se z jara 1809 měl vrátit z Královce do Berlína, věnuje předčasnou píseň vítací, jíž otevřeně přiznává porážku pruských zbraní, ale těší se morálním vítězstvím a hledí vstříc dalším, hrozivějším bojům — „und müsst' auch selbst noch, auf der Hauptstadt Türmen, der Kampf sich, für das heil'ge Recht, erneun“: má tedy odvahu, i v oslavnou báseň vplétat politické reflexe, je dalek pruského byzantinismu; ani když, o rok později, věnoval sonet milované královně Luise (jenž se zachoval též ve dvou jiných redakcích), nelichotil, nýbrž krásnými slovy zhustil představu, již si ve východních Prusích byl o ní utvořil (srv. 5, 331). V době naděje zajásal vstříc španělskému hrdinovi Palafoxovi a asperskému vítězi arcivévodovi Karlovi, jemuž složil novou píseň (ve volnýh rythmech), vrcholící oslovením „Überwinder des Unüberwindlichen!“

Tím dojímavější reflex vyvolalo v Kleistově lyrice vědomí, že jeho naděje byla přec jen upřílišena. Otřesen v nejhlubší duši novým vítězstvím Napoleonovým, složil ve vyspělých ottave rime vznešenou svou „Poslední píseň“, jíž dal matoucí podtitul „Nach dem Griechischen, aus dem Zeitalter Philipps von Macedonien“, aby zakryl narážky na francouzské nebezpečenství. Válka, v černém mraku zavěšená na skalním útesu, vyšle zkázu do země, a její zrozenkyně obletované hadím vlasem zavzlykají krajem —

Und du, o Lied, voll unnennbarer Wonnen,
Das das Gefühl so wunderbar erhebt,
Das, einer Himmelsurne wie entronnen,
Zu den entzückten Ohren niederschwebt,
Bei dessen Klang, empor ins Reich der Sonnen,
Von allen Banden frei, die Seele strebt:
Dich trifft der Todespfeil; die Parzen winken,
Und stumm ins Grab musst du darnieder sinken.
... Und stärker rauscht der Sänger in die Saiten,
Der Töne ganze Macht lockt er hervor,
Er singt die Lust, fürs Vaterland zu streiten,
Und machtlos schlägt sein Ruf an jedes Ohr,
Und wie er flatternd das Panier der Zeiten
Sich weiter pflanzen sieht, von Tor zu Tor,
Schliesst er sein Lied; er wünscht mit ihm zu enden,
Und legt die Leier tränend aus den Händen.

V krásných těchto strofách a v distichu, jež předeslal své „Hermannsschlacht", zhustil mlčelivý a v sebe uzavřený básník všechnu bolest, kterou mu působila nechápající doba, jež nevycházela vstříc jeho nejvřelejším tužbám a krátkozrace přehlížela, že to jsou i její vlastní přání a strázně. —

V těchže měsících jako politické básně vznikaly politické články, a také jimi vinou se nálady od důvěřivé naděje až k zoufalé skleslosti, také jim vtiskly ráz přípravy k odboji, vítězství u Asper a porážka wagramská. Koncem dubna 1809 skládal výmluvný „Katechismus Němců", pod dojmem vítězství arcivévody Karla psal pathetický úvod k chystanému časopisu „G e r m a n i a"; když nové naděje byly pohřbeny, zhustil svůj vzdor, namířený proti mírumilovné politice, do trpkých odstavců nadepsaných „Über die Rettung von Österreich". Vesměs na rakouské půdě povstaly tyto invektivy, satiry a proklamace, jež byly pak za pražského pobytu Kleistova redigovány a opsány, aby byly zařazeny do oné neblahé „Germanie", jež zanikla před založením. Politická tendence do všech detailů není snad ještě probádána a nám zde běží spíš o uměleckou cenu a o význam „Germanie" pro ostatní tvorbu Kleistovu. Přece však upozorňuji na blouznivé plány básníkovy, jež hypotheticky dají se rekonstruovati z konceptu, jejž sám zavrhl. Psalť, patrně v červenci a skoro určitě v Praze, po porážce rakouských vojsk (4, 397 n.): „Chci v těchto krátkých větách bez jakékoli dedukce důvodů udati, jak lze ještě za dnešní situace zachrániti rakouský

stát. Snad se vydám v nebezpečenství být pokládán za buřiče a být uvězněn; ale až příští bitva u Komárna či u Peště či kdekoli jinde bude dobojována a prohrána, já, aniž se stanu předmětem útoků, budu moci proklamovati jednotnou a nedílnou republiku v Čechách..."

Posuzována s literárního stanoviska, podává „Germania" především jakýsi prosaický komentář k „Hermannsschlacht", a kdyby nám to básníkem samým nebylo dosvědčeno, srovnáním dramatu s novinářskými články bychom poznali, jak docela stál dramatik ve službách „okamžiku". Myšlenky a narážky činohry se rozvádějí, ba vystupují pendanty k jejím postavám. Thusnelda, jež by se byla málem dala ošáliti římským pochlebníkem, má pokrevnou sestru v mladé braniborské zemance, jejímž jmenem Kleist (4, 84) píše satiricky míněný dopis o francouzském galánovi, který ji patrně svedl a teď baží po jejím věnu. Aristan, vlastizrádný pomocník Varův, má blížence v důstojníkovi rýnského bundu (p. 83), tvářícím se, jakoby jeho služba francouzským zbraním nebyla pokořující. Byl-li Septimus Nerva ubit kyjem dvojnásobné váhy, protože, vpadnuv na germánské území, dovolával se právního citu, brojí Kleist s nemenším rozhorlením proti těm, kdo z Napoleonova rozkazu pustoší Německo; prohlašuje, že dvojnásobné pomstě propadl, „der das Gesetz des göttlichen Willens anerkennt, und gleichwohl, auf eine so lästerliche und höhnische Weise, zu verletzen wagt" (p. 85). Jako „Hermannsschlacht", svedena Klopstockovým omylem, bájila (v. 2531) o Germánech, již bratřím ssáli krev z rány, i „Germania" má přivolati panny, „dass sie sich niederbeugen über die, so gesunken sind, und ihnen das Blut aus der Wunde saugen" (p. 82). Nevěřil-li zbabělý Aristan v existenci germánské země, opakuje se zde (p. 100) skoro doslova otázka: „Wo find' ich es, dies Deutschland, von dem du sprichst, und wo liegt es?" Osvědčil-li Hermann (II 10) tak zbožnou důvěru v dobrotivý osud, že nechtěl bohy pokoušeti přílišnou starostí o zdar důležitého poselství, vyjadřuje se (p. 111) stejná odevzdanost ve vůli „nejvyššího pána zástupů" a opakuje se základní poučka prvého aktu i dřívějších dopisů Kleistových: boj nutno vésti za svobodu, byť i nebylo naděje

ve vítězství. Též jiné analogie s Kleistovým významným listem královeckým se hlásí: Napoleona označuje za zlého ducha, za „Vatermördergeist", a nadšená stať „Was gilt es in diesem Kriege?" (p. 115) připíná se ke krásným slovům z prosince 1805: „dass es hier gar nicht auf einen gemeinen Krieg ankomme. Es gelte Sein, oder Nichtsein" (5, 323).

Satirický duch proniká čtyřmi fingovanými dopisy; kaustickým vtipem srší „Lehrbuch der französischen Journalistik" (p. 93), v němž Kleist vyčítá nepříteli prostředek falšování zpráv, ač přece sám jej doporučuje a praktikuje jak v „Hermannsschlacht" tak v „Germanii": rozdíl je leda ten, že Kleist pro své agitační účely potřebuje zpráv znějících pessimističtěji nežli věci se mají, a proto jeho Hermann tak infamně lže, by popichoval proti Římanům, proto Kleist (p. 84) francouzský bulletin o smrti jednoho arcivévody a o dvou raněných překrucuje v zprávu, ža padli arcivévodové tři. Ale nejvýmluvnější dokument „Germanie" k agitaci neužívá lži a podvodu a satiry, nýbrž je krvavě vážný, ušlechtile rhetorický a při tom zachovává formu, Kleistovi nejvlastnější: dialog. Jest to „Katechismus der Deutschen" (p. 100), v němž otec zkouší a poučuje svého syna; předmětem otázek jsou oba císařové: Napoleon a František. Napoleona jmenuje Kleist s úmyslnou tendencí „Korsenkaiser" a označuje-li ho přece za pána Francouzů, neopomene přidati omezení: „solange er ihr Kaiser ist". František Druhý naproti tomu má ctihodné epitheton: „der alte Kaiser der Deutschen". Plamennými slovy chce vpáliti Kleist nenávist proti zloduchu Německa do nitra mládeže: „Viděls ho kdy (Napoleona)?", táže se otec. ‚Nikdy, otče,' zní odpověď. „Jak si ho máš představovat?" ‚Jako otcovražedného ducha, jenž z pekel vystoupil, jenž se plíží chrámem přírody; jenž třese všemi jeho sloupy.' „Kdy jsi to pro sebe v tichu opakoval?" ‚Včera večer, když jsem šel spat, a dnes ráno, když jsem vstával.' „A kdy si to budeš znovu opakovat?" ‚Dnes večer, až půjdu spat, a zítra ráno, až budu vstávat.' Vášeň je to především, čeho požaduje náružívý učitel. Dovedl tomu postulátu dáti výraz nad jiné energický: „Rci mi, synu můj, kam přijde ten, kdo miluje? Do nebe či do

pekla?" ‚Do nebe.' „A ten, kdo nenávidí?" ‚Do pekla.' „Ale ten, kdo nezná ani lásku ani nenávist?" ‚Kdo nezná lásku ani nenávist?' „Ano! — Zapomněls tu krásnou bajku?" ‚Nikoli, můj otče.' „Nuž? Kam že přijde ten?" ‚Ten přijde do sedmého, nejhlubšího, horoucího pekla.'

Otázka a odpověď nestřídají se suše. Citovaný příklad ukazuje, jak dovedl Kleist své examen zvroucniti apostrofami, zdůrazniti přestávkami, vyvrcholit epigramaticky. Na konci článku o zhotovování myšlenek mezi řečí (4, 80) vyslovil se se vší rozhodností proti „nestoudnosti" examinátorů, kteří přepadají zkoušeného, nedávajíce mu kdy, by se vzpamatoval a přemýšlel. „Katechismus Němců" naproti tomu podává ideální illustraci onoho pochodu, kterak otázky podporují samostatné uvažování, kterak mezi řečí dostavuje se idea, motivace, obraz. Místo mechanické zkoušky je to láskyplné povzbuzování k duševní práci. Otec i syn jsou individualisováni a, tak typicky pro Kleista, jsou obdařováni malými slabostmi. Není mezi nimi poměr učitele vševěda k beránkovi žáku, nýbrž utváří se rozhovor s finessami a úskoky řeči mluvené. Otec někdy táže se špatně, syn někdy nerozumí, otec úmyslně svádí syna na scestí, a tak vzniká rozmluva podobná dialogům Kleistových dramat. Syn si stěžuje: „Verwirre mich nicht!" „Du verführst mich." „Nicht doch, mein Vater! Was sprichst du da?", ba jednou (p. 110) rozhořčeně napomíná zkoušejícího: „Pfui doch, mein Vater; was sprichst du da?" A přec otec poučuje syna dle pevného principu. Nejen že mu vštěpuje city přátelské a nepřátelské: vštěpuje mu celý světový názor.

Byť obsažen jenom v narážkách a aforismech, tento světový názor, k němuž Kleist zde poprvé se přiznává beze symbolů poetických, zasluhuje, aby byl fixován; právě v tomto „Katechismu" vidím zárodek filosofie, již propagovaly články berlínských „Abendblätter" následujícího roku a z níž učinily hotový system. Kleist staví se, jako v tolika jiných případech, v ostrý kontrast proti soudobému Německu, také co do národnostní filosofie a ethiky. Konstatuje, že jeho vrstevníci jsou nakaženi „nezpůsobem" (p.107): „Der Verstand der Deutschen, hast du mir gesagt, habe, durch einige scharfsinnige Lehrer, einen Überreiz bekom-

men; sie reflektierten, wo sie empfinden oder handeln sollten, meinten, alles durch ihren Witz bewerkstelligen zu können, und gäben nichts mehr auf die alte, geheimnisvolle Kraft der Herzen". Není pochyby, že Kleist vyhlašuje boj rationalismu a jeho upřílišujícím, jednostranným hlasatelům. Stýká se s Fichtem a Arndtem. Kdo z Kleista chtějí míti suchého rozumáře, nechť nepřehlédnou tohoto místa: mohlo by sloužit za motto valné části jeho básnické tvorby. Důsledný Kleist pokračuje v kontinuitě svého vývoje. Rationalismus, representovaný Kantem, slula prvá horečka a nemoc jeho ducha; a důkladně se z ní vyhojil: ale na onen ostrý otřes, jenž hrozil, že mu navždy zničí rovnováhu, nezapomněl. Je nadále pamětliv Rousseauovce Brockesa, jenž ho byl naučil: „Traue deinem ersten Gefühl." Nadále žije v něm Sturm und Drang; kult citu a vášně; touha po velkém činu. Patriotismus, velká náruživost zmocňuje se ho a vyplňuje jeho mysl se stejnou prudkostí a „neprostupností", jako kdysi se stal obětí své básnické ctižádosti a horečky guiskardovské. Co v „Hermannsschlacht" hlásal, teď přímo kodifikuje: city nepotřebují důkazu; vášeň žije neodvislým životem, bez podpory rozumu a logiky. Proto se takřka vysmívá argumentaci (p. 104): „Kannst du mir das wohl beweisen?" ‚Nein, mein Vater; das erlass' mir.' „So will ich es dir beweisen." ‚Das will ich d i r erlassen, mein Vater.' Konkretně: zdůvodnit se nedá láska k vlasti. Nechť jiní milují svou otčinu, že je velká, že je slavná, že se k ní víží ty a ty vzpomínky. Kleist naproti tomu (p. 101): „Du liebst dein Vaterland, nicht wahr, mein Sohn?" ‚Ja, mein Vater; das tu ich.' „Warum liebst du es?" ‚Weil es mein Vaterland ist.'.... „Warum also liebst du Deutschland?" ‚Mein Vater, ich habe es dir schon gesagt!' „Du hättest es mir schon gesagt?" ‚Weil es mein Vaterland ist.' Instinkt lásky k vlasti a instinkt nepřátelství proti Napoleonovi vedou k omezenému a zaslepenému úsudku. Kleist je si toho dobře vědom. A jeho poctivý duch ovšem se nedělá lepším a krásnějším nežli jest. Přiznává se k chauvinismu, ale pokládá jej za nezbytnou pomůcku životní, za jedině možný způsob boje. Ví o přednostech Napoleonova ducha; ví, že jeho důmysl a genius vynucují si obdiv: ale nesmí toho vědět:

nesmí se mu podivovat, alespoň nyní ne: „To by bylo právě tak zbabělé, jako kdybych obratnosti svého protivníka v zápolení chtěl se podivovat právě v tom okamžiku, kdy mne poráží do bláta a tvář mou nohama šlape“ (p. 106).

Velká zásluha patriotického snažení pro psychologii Kleistovu tkví v tom, že koncentrovala jeho myšlenky, že dala znovu vítězit citu nad rozumem a že jeho rozháraným a namnoze neblahým ideám i vášním vytkla velký cíl, za nímž se hnal bez rozmýšlení. —

Články berlínských „Abendblätter“ z roku 1810 a 1811 jsou myšlenkově přímým pokračováním „Germanie“ z r. 1809. Politicky sice mění se fronta. Přirozeně vydavatelova pozornost neplatí už zachránění Rakouska, nýbrž poměrům pruského sídelního města. Ostrá protinapoleonská tendence skrývá se mezi řádky. Oposice proti oficiálnímu regimu neodvažuje se přímého výrazu, nýbrž utíká se k prostředkům alegorie, narážky, počítajíc s překážkami pruské censury. I divadelní referát je podroben přísnému dohledu, i tam tudíž polemika proti Ifflandovi jest poznatelná jen dobře zasvěcenému čtenáři. Vysoké, až fantastické plány „Germanie“ se modifikují střízlivě dle skutečných poměrů, místo hrdých rad a proklamací nastupují praktické úvahy o drobných otázkách denní politiky, leckdy se propaguje i poloúřední mínění, a extremní individualista i protiautoritář vstupuje, poslušen jsa životních nutností, na krátko takřka do vládních služeb. Nemění se však filosofie. Ba zásad všeobecných se zastává tak naprosto analogicky s „Germanií“, že se zdá, jako by některé články „Abendblätter“ svým původem patřily už do dnů pražského projektu. Ačli totiž nejsou ještě staršího data: tak hluboce jsou zakořeněny v myšlenkovém světě Kleistově.

Proti rationalismu brojí Kleist poznovu a s nezmenšenou rozhodností. Vycházel-li z Rousseauových úvah a od Brockesova příkladu, měl-li dříve myšlenkové spojence v patriotech Arndtovi a Fichtovi, stává se teď mluvčím celé skupiny zaujaté svorně proti osvícenství; šlechtičtí básníci Achim von Arnim a Fouqué, podplukovník Omptcda a j. jsou jeho spojenci. Nejdůležitější poučku svého „Katechismu“ rozvádí v polemickém článečku „Von der Über-

legung. (Eine Paradoxe)", kde zachovává i didaktický tón „Germanie": nikoli, dle triviální maximy, před činem, nýbrž až po vykonání skutku jest pravý čas k úvaze; jinak by byla ve zmatek uvedena, potlačena a poškozena nádherná síla, jíž je třeba k jednání. Poučka, kterou Kleist již dávno, za styku s Brockesem, vyvolil si životní maximou: „Handeln ist besser als Wissen" (5, 188); Rousseauova slavná záporná odpověď na otázku dijonské akademie, zda vědy přispěly k povznesení civilisace; patriotická polemika proti přemíře hloubavosti u Němců: to vše se spojuje a přispívá k tomu, že Kleist zaujímá ostrou posici proti reflexi. Vyhlašuje ji za zhoubnou, škodlivou veličinu, která zasahuje rušivě v přirozený vývoj. Proti přemýšlení vyzdvihuje jinou duševní činnost, totiž vůli, neboť ona to jest, z níž prýští akce. Voluntaristickou stránku dramatickým způsobem akcentuje a za prvotní útvar všeho dění vyhlašuje — dle herakleitovského vzoru — boj: „Das Leben selbst ist ein Kampf mit dem Schicksal" (p. 180), tak zní myšlenka, již bych si troufal označiti za jeden z vůdčích motivů Kleistova díla i života. Nazírá konsekventně na život jako na odpůrce, s nímž nutno zápoliti a s jehož tisíci údy podstupuje zápas dle všech athletských regulí hmatů, odporu a vyhýbání se. Je zřejmo, odkud Kleist má legitimaci k tomuto bojovnému nazírání: filosofie „Guiskarda" to jest, jež mluví z prosaických článků; ona filosofie, kdysi vyjádřená statečnou výzvou: „er bezwingt sich selbst und sein Geschick". Nepřekvapí nás, čteme-li v „Poznámkách o vývoji světa" (p. 163), silně rousseauovsky zabarvených, přímé přiznání, že „heroická epocha jest bez odporu nejvyšší, jíž lze dosáhnouti": vždyť heroismus je právě v této berlínské periodě z význačných znaků Kleistova myšlení. Z odporu proti rationalismu plyne též polemika proti přeceňování výchovy; Kleist věří v odlišnost lidských duší, v cosi jako vrozený karakter, jenž se nedá modifikovati výklady o ctnosti ani příklady dobrého jednání; spíše by přijímal princip ethického protikladu, že dítě činí opak toho, co vidí před sebou, a tak předkládá ironický svůj „Nejnovější výchovný plán" (p. 210), namířený proti Fichtovi a Pestalozzimu. Ani zde nejsou to podstatně nové myšlenky, nýbrž rozvádí dřívější aperçus: vždyť již o dvě

léta dříve v drážďanském „Phöbu" (4, 23 n.) kritisoval vychovatelské reformy obou myslitelů. Akcentování volní stránky a odpor proti pedagogickému optimismu, tyto dva znaky činí z Kleista předchůdce Schopenhauera, jemuž se blíží též tragickým pojímáním osudu a povahy.

Ve své tendenci, ostře namířené proti „nezpůsobu" reflexe, dochází Kleist důsledků zpola materialistických; radí ústy zkušeného malíře (p. 145), nemyslit na potomstvo při úkonu lásky, nýbrž ve veselé letní noci dívku líbat „ohne weiteren Gedanken", neboť to jest nejzázračnější: z instinktivního konání zrodí se oduševnělá krása. „Die Welt ist eine wunderliche Einrichtung; und die göttlichsten Wirkungen, mein lieber Sohn, gehen aus den niedrigsten und unscheinbarsten Ursachen hervor." Ale tím už je řečeno, že k označení Kleistovy metafysiky a ethiky nevystačíme pojmem materialismu: neboť náboženský jeho duch dovedl do naivního realismu jeho světové koncepce vmísiti živel mystický. Hluboko v Kleistovu nitru dřímá sklon k tajuplnému; láska k pomyslům nadpřirozeným; touha po vysvětlení bizarním a kromobyčejném. Odpor proti reflexi není jen výsledkem energické touhy po činu; nýbrž i požadavkem vrozené romantiky.

Nejduchaplnější a nejhlubší ze všech Kleistových článků podává svědectví o dvojím směru jeho psychického života. Essai „Über das Marionettentheater" (p. 133) totiž vykládá životní dění jednak mathematicko-fysikálním způsobem, ba skoro mechanisticky: k tomu však přistupuje transcendentní, ba mystická interpretace. Kleist rozeznává tři stupně vývojové. Na nejnižším jest hmota a tvorové neobdaření reflexí: loutky. Na druhém stupni stojí přemýšlející člověk. Třetí princip representován jest božstvím. Paradoxní system životní však tomu chce, že ‚les extrêmes se touchent'. Tam, kde reflexe vůbec není, tedy u loutek, v oboru materie, a tam, kde jest reflexe nekonečná, totiž u boha, jsou stejné zákony dění a pohybu: jenom božství a manekin mají cosi, co obyčejnému smrtelníkovi, obdařenému lidskou reflexí, jest nedosažitelno: absolutní přirozenost, nenucený půvab. Člověk vyšel z ráje, z nevinnosti, z naivního stavu nevědomí; pokud přemýšlí, zaplétá se však do sítě nepřirozeností a lidských pomíji-

vých úmyslů, nemá nevinnosti, ztratil gracii; jeho ideálním cílem jest, znovu nabýti ráje, a snad, až projde vší civilisací, až do sebe vsaje všechnu kulturu, bude mu přáno, by stanul na druhém konci někdejšího svého ráje a nabyl znovu božské harmonie. Kruhovitý je tudíž vývoj člověka; vede od gracie a myšlenkové tuposti marionett zkažeností tohoto světa znovu k nevinnosti. Bylo by tedy třeba, zase jísti se stromu poznání, bychom dospěli prvotního stavu blaženství. Tyto vývody vrcholí v poučce: „Wir sehen, dass in dem Masse, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt." Filosofie celé doby zhušťuje se v Kleistově úvaze: zrcadlí se v ní především Rousseauovo učení o prvotní rajské dobrotě člověka, která teprve životem a vzděláním jest zkažena, krom toho Schillerovský dualismus naivnosti a sentimentality i gracie a důstojnosti. Ale k illustraci svých těžkých myšlenek sáhl básník Kleist k originálnímu vypravování; symbolisuje ztrátu nevinnosti tímto moderně tragickým mythem, jehož fabule upomíná na starověkou báj o Narkissovi:

„Asi před třemi lety koupal jsem se zároveň s mladým mužem, jehož bytost byla tenkrát obetkána zázračným půvabem. Bylo mu asi šestnácte let, a jen jakoby z dálky, přivábeny přízní žen, jevily se na něm prvé známky marnivosti. Náhodou jsme oba krátce před tím v Paříži viděli mladíka, jenž si z nohy vytahuje třísku; odlitek této sochy je zařazen do většiny německých sbírek uměleckých. Můj známý si na ni vzpomněl v okamžiku, když po koupeli, utíraje se, postavil nohu na stoličku a současně zavadil pohledem o zrcadlo: usmál se a řekl mi, jaký učinil objev. Skutečně i já jsem v téže chvíli měl stejný dojem: buďto však, abych zkoumal jistotu jeho gracie, anebo bych ho trochu vyléčil z marnivosti, odpověděl jsem mu se smíchem, že má asi nějaké vidění. Začervenal se a zdvihl nohu po druhé, aby mne přesvědčil, ale, jak se dalo lehce předvídati, pokus selhal. I zdvihl, zmaten, nohu po třetí a po čtvrté, zdvihl ji snad ještě desetkráte: nadarmo! nebyl s to, vykonati stejný pohyb po druhé — co dím? jeho pohyby byly tak komické, že jsem jen s náma-

hou zadržoval smích. — Od onoho dne, takřka od onoho okamžiku dála se s mladým mužem nepochopitelná změna. Navykal si po celé dni státi před zrcadlem; a kouzlo po kouzlu ho opouštělo. Zdálo se, že jakási neviditelná a nepochopitelná moc tísní volnou hru jeho gest, a když minul rok, nebylo na něm ani stopy po líbeznosti, jíž se jindy kochávaly zraky jeho ctitelů."

V této anekdotě Kleist nejen že dal průchodu psychologické své zvláštnosti, totiž nechuti k obrazu, umělým způsobem zdvojenému, čímž poskytl svým způsobem příspěvek k problemu dvojníka: nýbrž podává klíč k porozumění několika svých nejbásničtějších postav. Dle analogie tohoto mladíka, jenž nemístnou reflexí tragicky se připraví o svůj půvab, chápeme kleistovskou tragiku oněch situací, kdy jasné poznání vniká do říše polo uvědomovaných citů a vášní: tak Alkmene poznáním změny písmen je vyrušena z jistoty svých citů; tak Penthesilea nad Achillovou mrtvolou; tak Kohlhaas před Lutherovou proklamací. A i jiné psychologické motivy Kleistovy mají své analogon v melancholickém tom vypravování.

Odporem proti rozumu, proti tradici a škole určovány jsou též Kleistovy příspěvky k poetice a esthetice. Teprve v „Abendblätter" zaujímá básník, jenž raději tvořil než o tvorbě přemítal, stanovisko k filosofii umění, a v současné i o něco pozdější korespondenci podává cenná pozorování o způsobu své vlastní práce básnické. Ve „Větě z vyšší kritiky" (p. 147) dokazuje, že je snadnější ocenit dílo znamenité nežli prostřední; finguje „Dopis mladého básníka mladému malíři" (p. 145) a „Dopis básníka jinému básníkovi" (p. 148) a formuluje tu zásadu, vrcholící v poznatku, že nikoli napodobení, nikoli pravidla, nýbrž „Erfindung", to jest originální, nenaučený a nejosobitější výraz vlastních myšlenek jest v pravdě „Spiel der Seligen". Proti kopistům a vší odvozené práci horlí s rozhořčením stoupence Sturm und Drang. Důležitější ještě jest požadavek, by v uměleckém díle idea nebyla zatlačována náhodnou formou, by básnická činnost tedy nepoklesla na úroveň pouhé virtuosnosti. Jen proto, že myšlenka, aby se stala sdělitelnou, nezbytně se musí sloučiti s čímsi tělesným, jen proto užívá řeči; namáhá se z nej-

lepších svých sil, by výrazu dodal jasnosti, metrice významnosti, zvuku slov puvabu a života: ale jen proto, by tyto věci ani nebyly pozorovány a jen tím zřejměji vynikala myšlenka, kterou v sobě uzavírají. Polemisuje-li Kleist proti „škole" básnické, již označuje za duchaplnou a paradoxní, zdá se, že měl na mysli romantický směr, který skutečně, ať u Schlegelů či u Tiecka i Brentana, favorisoval namnoze umělou formu na úkor umělecké hloubky. Individualistické pojetí vyjadřuje Kleist krásným dopisem Fouquému (5, 418), v němž se přiznává, že, vnímaje umělecké dílo, nedá se pohnouti ani tak dílem samotným jako duchem jeho autora, oním duchem, „der es hervorbrachte, und der sich, in unbewusster Freiheit und Lieblichkeit, darin entfaltet". Ctitel citové filosofie znovu polemisuje proti účasti vědomí na umělecké tvorbě: kladu duraz na slůvko „unbewusst". Stejně v dopise (5, 328), jímž označil umění za nejbožštější ze všech úkonů, stěžoval si na obtíž, která se mu staví do cesty při básnění, a varoval přítele: „Jede Bewegung, alles Unwillkührliche, ist schön; und schief und verschroben Alles, so bald es sich selbst begreift. O der Verstand! Der unglückseelige Verstand! Studiere nicht zu viel, mein lieber Junge!" Ale zdá se, že tím se přec jen prohřešuje na své vlastní Muse. Neboť intellekt měl primerní důležitost pro Kleistovu tvorbu. I kdybychom toho nedovedli abstrahovat z jeho děl samotných, dokazovala by to jeho vlastní přiznání z doby guiskardovské, kdy sám dosvědčoval, že mu běží o nějaký objev, že o výtvor svůj zápasí vůlí a rozumem, že tedy jeho produkce není somnambulní, není „unbewusst". Jak také odmyslit si jasné vědomí z komplikované Kleistovy dramatické dialektiky! —

Čím dále postupujeme v Kleistově vývoji, tím více se množí kontrasty a paradoxy, tím obtížněji je nalézti jednotnou formulku pro jeho pestré a proměnlivé názory. Ačkoli „Dopisem básníka básníkovi" podroboval kritice školu romantickou, přece romantika vniká též do jeho umělecké praxe, a to do odvětví, kam až dotud, s výjimkou poslední partie „Kohlhaase", nezasahovala, do jeho novelistiky. Ale tyto částečně romantické povídky jsou, ne co do sujetu, ale co do přednesu, vzdáleny romantické šab-

lony, a současně s nimi Kleist, zvláště v několika vojenských „anekdotách", podal nové svědectví svého zdravého, bystrého a jadrného realismu.

Tři novely, z nichž dvě byly tištěny zprvu v „Abendblätter" a jimiž se Kleistovo vypravovatelské umění pro nás končí (ježto dvojdílný román se nedochoval), jsou: „Das Bettelweib von Locarno", „Die heilige Cäcilie oder die Macht der Musik", „Der Zweikampf".

„Žebračka Locarnská", nejkratší Kleistova povídka (na třech a půl stránkách), lokalisuje v jižním Švýcarsku lidové podání, doložené též v jiných pramenech. Je to pohádka o trestu, jímž božská prozřetelnost odplatila pánovi za necitelné chování k žebračce. Kleist vypravuje o italském marchesovi, jenž starou, nemocnou ženu přinutí, aby vstala z kouta pokoje, kde jí bylo popřáno odpočinout, a šla si lehnout za kamna; žebračka, vyhovujíc výzvě, sklouzne na hladké podlaze, poraní se a zemře. Po letech obyvatelé zámku zpozorují, že v pokoji, kde skonala, straší. Marchese sám se po třikrát o tom přesvědčí, sešílí a zapálí budovu, v níž bídně zahyne.

Stýkaje se ve volbě jednotlivých motivů s Jung-Stillingem, bratřími Grimmy a Arnimem, vyzdvihl Kleist sociální ráz thematu, pointuje jej ještě poslední větou. Celou sympatii věnuje očividně zástupkyni nejnižších tříd, k níž se italský šlechtic nezachoval ani tak ukrutně, jako nešetrně. Ukazuje-li vyvinutý smysl pro spravedlnost do sfery „Kohlhaase", má ovšem i vlastní novelistický námět — předpoklad strašidelné existence po tělesné smrti — těsnou souvislost s poslední, romantickou episodou oné povídky v Berlíně dokončené. Cikánka, do níž se převtělila nebožka Lisbeth, a duch mrtvé žebračky obcházejí a připravují „dílo pomsty", potrestají nespravedlivé pány. Že skutečně běží o život posmrtný, nepraví se ani tu ani tam, a tím se zvyšuje napětí a údiv i děs. Žebračka není viditelná; alespoň ne zraku lidskému: a přece vyvolává určitý dojem, jakoby žila; pohyby její spojeny jsou se zvuky jako za jejího života; je slyšet, „jakoby se člověk pozdvihl se slámy, jež pod ním zapraská, jakoby šel napříč pokojem a za kamny poklesl, vzdychaje a chroptě smrtel-

ně". Je to „strašlivý", „strašidelný" zvuk, ale jenom pes, tedy němá tvář, tělesnou blízkost onoho „jemand, den kein Mensch mit Augen sehen kann", větří též jiným smyslem nežli sluchem. Zvláštní je tudíž umění, kterak Kleist této povídce o nadpřirozených mocnostech dovedl zachovati nátěr realisticky vypravovaného příběhu; stupňuje hrůzu trojnásobnou návštěvou pokoje, v němž straší; pomalu a postupně vzrůstá vědomí, že zde není vše v pořádku a ani poslední věta netvrdí příčinné souvislosti mezi bezprávím a zázračnou odplatou, nýbrž spokojuje se konstatováním a místním údajem: že bílé kosti hraběte podnes leží v koutu, odkud žebračku kdysi vyhnal.

„Svatá Cecilie čili moc hudby" má podtitul „legenda". Tedy po pohádce jiný romantický druh. A opět vypravování o nadpřirozené odplatě. V šestnáctém století, za řádění obrazoborců, v Cáchách čtyři mladíci klášter jeptišek vyhlédli za oběť náboženského fanatismu. Již se chystali k devastaci kostela, když tu, ačkoli sestra varhanice byla na smrt nemocna, zahlaholily velebné zvuky „Gloria in excelsis". Rota buřičů zastavila se v zbožném zanícení, čtyři náčelníci byli zasaženi posvátným šílením: vždy o půlnoci intonují náboženský chorál, jinak žádné slovo jim nevychází se rtů. Byli potrestáni patronkou církevní hudby, sv. Cecilií.

Tak se čte legenda v „Abendblätter" z listopadu 1810. V knižním vydání „Povídek" z následujícího roku jest vypravování rozšířeno líčením, kterak šest let po nezdařeném útoku matka buřičů z Nizozemska přijde do Cách a setká se se svými syny, již jí nepoznávají. Mnohem důkladněji vypsáno jest jejich šílení, jehož jednotlivé momenty jsou zřejmě stupňovány. Nešťastná matka, protestantka, vrátí se do lůna katolické církve. — Jest tedy „Sv. Cecilie" povídka s katolisující tendencí? je dokladem, že Kleist v náboženském ohledu se smiřoval s romantismem svých přátel? Odpověď není jednoduchá. Především dlužno uvážit, že běží o novelu příležitostnou ve dvojím smyslu. Byla tištěna „zum Taufangebinde" Kleistově kmotřence, dceři Adama Müllera. A obsahovala politický protest proti ediktu pruské vlády, jímž byly saekularisovány kláštery. O konvertitských úmyslech

protestanta Kleista nesvědčí tu ovšem nic, třeba že v Berlíně, snad vlivem své přítelkyně Henrietty Vogelové, zajímal se o literaturu katolické mystiky a třeba že již na své prvé cestě do Paříže v Drážďanech měl letmou touhu: „mit Wollust würde ich katholisch werden" (5, 223). Právě tento dopis z 21. máje 1801 ukazuje, co mu bylo drahého na katolické bohoslužbě: „. . . . die Kirchen-Musik in der katholischen Kirche, das . . . waren Gegenstände, bei deren Genuss man den Verstand nicht braucht . . . Nirgends fand ich mich aber tiefer in meinem Innersten gerührt, als in der katholischen Kirche, wo die grösste, erhebenste Musik noch zu den andern Künsten trit, das Herz gewaltsam zu bewegen. Ach, Wilhelmine, unser Gottesdienst ist keiner. Er spricht nur zu dem kalten Verstande, aber zu allen Sinnen ein katholisches Fest . . ." Nikoli dogma katolické víry, nýbrž její umělecké a především musikální kouzlo to bylo, co umělci Kleistovi mluvilo k srdci. Stejně v „Svaté Cecilii", jejíž výmluvný vedlejší název velebí „moc hudby". Artistický tedy je především vztah básníkův k thematu; čímž ovšem nemíním popírati a zastírati faktum, že dvě z prvých Kleistových novel, „Nalezenec" i „Zemětřesení", měly zbarvení protiklerikální v odporu k „Cecilii" a že, krátce před svou berlínskou dobou, v Drážďanech byl ve styku s nábožnými umělci (k rytině malíře Hartmanna psal báseň „Der Engel am Grabe des Herrn"; dvě veršované „legendy", jež tiskl v „Abendblätter" dle Hanse Sachse — 4, 43 nn. —, religiosního rázu nemají).

Kleist byl vášnivý hudebník. Již v postupimské posádce byl členem kvartetta. Dle Brentanova sdělení byl „jedním z největších virtuosů na flétně a klarinettu". Z Würzburgu sám psal nevěstě (5, 133 n.) o akustických schopnostech své fantasie: „ich höre zuweilen, wenn ich in der Dämmerung, einsam, dem wehenden Athem des Westwinds entgegen gehe, und besonders, wenn ich dann die Augen schliesse, ganze Concerte, vollständig, mit allen Instrumenten von der zärtlichen Flöte bis zum rauschenden Contra-Violon. So entsinne ich mich, . . . (dass ich) ein schmelzendes Adagio gehört habe, mit allem Zauber der Musik, mit allen melodischen Wendungen und der

ganzen begleitenden Harmonie. Es war wie die Wirkung eines Orchesters . . . Und dieses Concert kann ich mir, ohne Capelle, wiederholen so oft ich will . . ." Hudba je mu však ještě víc než krásným uměním. Jest mu uměním katexochen, vidí v ní, jak píše čtvrt roku před svou smrtí (5, 429), kořen, algebraickou formuli všech ostatních umění, zamýšlí věnovat se jen a jen hudbě, kontrastuje svůj názor s Goethovou úctou k barvám jakožto jevům, jež prý mají analogii k prostředkům básnickým, a prohlašuje: „(ich habe) von meiner frühesten Jugend an alles Allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, dass im Generalbass die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind." Vyslovený Kleistův sklon k mathematice a fysice jistě podporoval tuto poetickou theorii, jež, zdá se, vycházela od problemů básnického rythmu.

Zálibou v hudbě a neomezenou úctou k umění, jež mu podávalo klíč i k básnictví, stýká se Kleist přirozeně zase s tendencemi romantickými. Pěstován jsa od Tiecka, jenž, nehledě k vlastním psychickým disposicím, pokračoval v popudech Wackenroderových a Heinsových, vzmáhal se kult „nejromantičtějšího" umění a byl k virtuosnosti přiveden básníkem hudebníkem E. T. A. Hoffmannem, jenž přirozeně měl nejvíce v lásce mystické období Kleistovy novelistiky. Ale také v této „Sv. Cecilii" nestává se z novelisty lyrik ani malíř nálad. Třeba že vkládá do povídky popis přírodní i kostelní nádhery (p. 387), přisuzuje mu jen episodickou platnost; nesnaží se, jak by činili as romantikové, vystihnouti zvuky varhan onomatopoeticky, nerozplývá se v extasi, nýbrž zachovává i zde tvrdost a předmětnost fakt a karakteristiky. Do centra přepracované redakce staví hrůzné, z valné části pantomimické vypsání pomatenosti čtyř někdejších obrazoborců, jejichž „strašidelné" počínání karakterisuje drastickým způsobem; vrcholu dosahuje síla Kleistova podání tam, kde kontrastuje hrůzný účinek zázračného trestu s legendárním zázrakem samotným: kdežto v kostele rozléhalo se „gloria in excelsis" úchvatnou velebou, zpívají čtyři šílenci tutéž píseň „mit einer entsetzlichen Stimme. So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie, zur

eisigen Winterszeit, das Firmament anbrüllen" (p. 385). Zoologický příměr je daleko výstižnější a dissonance zpěvu daleko karakterističtější, nežli obrat prvého zpracování (4, 383): „Gesang, nicht ohne musikalischen Wohlklang, aber durch sein Geschrei grässlich."

Nadpřirozená odplata, jež trestá vinníka, jest základní myšlenkou „Žebračky" i „Cecilie"; bylo-li onde, v pohádce, ponecháno nerozhodnuto, odkud přichází nadsmyslná účast osudu, bylo zde, v legendě, výslovně řečeno, že světice, tedy postava náboženského, a to katolického světa nadpozemského, zasáhla do života lidského. Rovněž zbožnou a důvěřivou tendencí jest prodchnuta poslední z Kleistových novel, pojmenovaná „Souboj". Zde pak není to určitá obec, jejíž představy se vmísí do úvah o běhu světovém, nýbrž všeobecná křesťanská víra ve spravedlivost a dobrotivost boží.

„Souboj" byl tištěn teprve na konci 2. svazku „Povídek" z r. 1811. „Abendblätter" však přinesly povídku dle středověkého francouzského kronikáře Froissarda (4,160 „Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs"), v níž hlavní fabule je již praeformována. Není to ojedinělý pendant mezi berlínským žurnálem a povídkami, ať připravovanými či už hotovými. Tak „Markýza z O." má nápadnou podobnost s článkem „Sonderbare Geschichte, die sich, zu meiner Zeit, in Italien zutrug" (4,150), „Nalezenec" nejednu analogii s povídkou „Der neuere (glücklichere) Werther" (4,158), „Žebračka" má střízlivější a humornější protějšek v povídce „Geistererscheinung" (4, 154) o příběhu, jehož svědkem Kleist prý byl v Středoklukách u Loun; tak jedné z hlavních thesí poslední části ‚Kohlhaase" (že pravda není vždy pravděpodobna) věnován jest parafrasující důkaz v stati „Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten" (4,163). Froissardova kronika, dle níž Kleist složil svou „Povídku o podivuhodném souboji", vypravuje, kterak božská prozřetelnost přispěla rytíři v spravedlivém zápasu proti svůdci jeho ženy. Tuto prostou historku kombinoval Kleist s jinými složitějšími motivy: zlý rytíř se jen pokusí o svedení krásné vdovy, ale sám jest podveden její komornou, jež se mu vydává za svou velitelku; domnělý svůdce jest skutečným zločincem, najal totiž úklad-

ného vraha, by sprovodil se světa panujícího bratra, po jehož vládě touží: spáchaný zločin popírá, k domnělému se přiznává a jím dokazuje své alibi v záležitosti vražedné; pravý stav věcí vysvitne teprve soubojem s rytířem, jenž se zastal cti osočené vdovy.

Souboj, dle něhož novela má jméno, jest ústředním motivem: v zápasu totiž šlechetný Friedrich utrží tři těžká, ba smrtelná poranění, kdežto podvodník, Jacob der Rotbart, vyvázne s lehkým škrábnutím na ruce. Zdá se tudíž, že boží vůle nepromluvila v tomto souboji, či hůře, že promluvila v prospěch zločince a ku škodě zastance práva: „Herr Friedrich (hatte) ein Unglück, das die Anwesenheit höherer, über den Kampf waltender Mächte nicht eben anzudeuten schien“ (p. 411). Tak se také všeobecně vykládá smysl zápasu od těch, kdo ho nebyli účastni; Friedrich, jakožto domnělý lhář a škůdce, uvržen jest do žaláře a odsouzen k smrti, ježto hájil nespravedlivou věc; ba i paní Littegarda, k vůli níž boj podnikl a jež přece ví, že jest nevinna a že její i jeho věc byla dobrá, zoufá si a staví neblahý výsledek turnaje nad svůj vlastní cit: „hat das geheiligte Urteil Gottes nicht gegen mich entschieden? Hast du dem Grafen nicht in jenem verhängnisvollen Zweikampf unterlegen, und er nicht die Wahrhaftigkeit dessen, was er vor Gericht gegen mich angebracht, ausgekämpft?“ (p. 418 n.) Jediný Friedrich netroufá si ani teď pochybovat o boží spravedlnosti, ačkoli výsledek ji zdánlivě usvědčil z bezpráví. Vyhlašuje zápas, jenž neskončil smrtí jednoho ze zápasících, za nerozhodnutý; je si vědom, že smysl, jenž nyní se vkládá do výsledku, neodpovídá boží dobrotě, nýbrž lidské zaslepenosti, koří se před tajemstvím: „Wo ist der Sterbliche, der es wagen darf, den geheimnisvollen Spruch, den Gott in diesem Kampf getan hat, auszulegen!“ (p. 413). Že podlehl, to prý byla jen náhoda; a chtěl-li ho bůh tímto neštěstím trestat, tedy ho trestal za hříchy jeho, nikoli za provinění milované ženy, jehož vůbec nebylo. Friedrichova důvěřivost není bezdůvodna. On i Littegarda sice jsou již vlečeni na popravu, ale v posledním okamžiku prohlásí se Jakub sám za vinníka, a nedorozumění se vysvětlí. Stala se totiž neočekávaná věc. „Zvláštním řízením nebes“ (p. 412)

Friedrichovy rány, ač ho zasahly v nejbližším sousedství srdce, nejsou smrtelné, ba vystůně se z nich docela, naproti tomu nepatrné poranění Jakubovy ruky otráví krev celého těla a přivodí po děsných útrapách smrt. Tak tedy zdánlivá nespravedlnost prokáže svou hlubokou prozřetelnost; skutečně je to zlý rytíř, jehož stihne odplata, a šlechetný, byť poraněn, vyvázne bez pohromy, ba jest odměněn Littegardinou rukou.

Tato filosofie zdá se triviální. Dobrý jest odměněn, zlý dojde trestu — tak zní morálka kázání, bajek, lidových vypravování. Ale důraz u Kleista nespočívá na výsledku, nýbrž na předchozí peripetii. Je dle mého mínění jasno, že myšlenkovým motivem „Souboje" jest osud a náhoda. Úvahy, ze kterých vyšel v prvém svém dramatu a ve velkém tragickém fragmentu, jsou též podkladem díla, které snad je poslední ze všech Kleistových výtvorů. Ale pojetí se změnilo nadobro. Tragická fraška omylů a nedorozumění vyzněla v „Schroffensteinských" pessimistickým fatalismem. I v „Souboji" vítězí fatalismus: ale podepřený důvěrou v osud, vírou v boha; „wenn es Gottes Wille ist", zní poslední věta. Že Friedrich v boji podlehl, jest náhoda; že Littegarda Jakubem označena za jeho souložnici, zakládá se na nedorozumění: ale nedorozumění a náhoda vedou k smírnému konci, byť ovšem lidská omezenost a krátkozrakost pochybovala o spravedlivosti božského řízení. Smrtelníci zasahují do plánů věčné mocnosti svým vlastním zaslepeným rozumem; podkládají božským řádům malé pohnutky, předčasně usuzují dle nehotového osudu, dle náhodné okolnosti, v osudu nevidí než nízkou slepou náhodu. Zbožnou touto novelou jakoby mělo být odvoláno mladistvé zoufalství, vyjádřené zvoláním „Wenn ihr euch totschlagt, ist es ein Versehn". Ale i jiný Kleistův výtvor jest „Soubojem" osvětlen a doplněn v polemickém smyslu. Míním jeho povídku o zemětřesení chilském. Také tam jsme konstatovali rozpor mezi nesmírností živelného, přírodního dění a nepatrností i směšností lidské interpretace, jež věčné vykládá dle pověrčivých pohnutek. Jenže i dřívější novelou byl vyjádřen zas ironicky pessimistický poznatek o dobrotivosti osudu (Jeronimo i Josefa se zachránili při katastrofě) a zběsilosti fanatisovaného davu.

Ty poměry se nezměnily v „Souboji“: Friedrich je zachráněn a má být — rovněž z pověrčivosti — upálen. Změnil se akcent. Kdežto dřív byla dobrota nebes zmařena zlobou lidskou, teď naopak pozemská „spravedlivost“ zaražena řízením dobrotivého osudu. Je to skutečně jakoby předtucha brzkého konce, co mluví z této zbožné novely a co zvlášť je vyjádřeno hlubokomyslnými a těžkomyslnými slovy (p. 419): „O Littegarde, im Leben lass uns auf den Tod, und im Tode auf die Ewigkeit hinaussehen.“

I jinaké vztahy má „Souboj“ ke Kleistově novelistice a ostatní produkci. Littegarda, spřízněná s Alkmenou i Evou i markýzou z O. (na jiném místě, v šílenství, líčená dle vzoru Goethovy Markétky), slyší od svého milence slova, jež Penthesilei byla vštěpována věrnou Prothoí: „türme das Gefühl, das in deiner Brust lebt, wie einen Felsen empor: halte dich daran und wanke nicht, und wenn Erd' und Himmel unter dir und über dir zu Grunde gingen!“ Friedrich vyslovuje životní přání Kleistovo a žhavou touhu jeho postav: „bewahre meine Seele selbst vor Verwirrung!“ (p. 419). Nicméně však není „Souboj“ na výši nejlepších Kleistových novel. Buď spěch při komposici anebo úmysl typisovat postavy anebo dočasná únava zavinily, že detaily nejsou oživeny s plastikou u Kleista obvyklou a že se vplížilo nejedno místo dosti konvenčně vypravované.

Mluviti však o úpadku Kleistova vypravovatelského talentu na konci vývojové dráhy, jest křiklavá nespravedlnost. Právě perioda berlínských „Abendblätter“ svědčí o vzestupu stilistického umění a naprostém ovládání prostředků, znázorňujících a konkretisujících dění jak fysické tak psychické. Kleist posledních anekdot, článků a novel osvojuje si, jsa věren svých dosavadních syntaktických i jinakých zvláštností, svéráznou strukturu vět, rythmickou plnost a realistickou zřetelnost, jež vyniká i nad dřívější jeho schopnost výrazovou. Volím několik dokladů: Ze „Souboje“ slavnou větu, kontrastující způsob obou zápasníků (p. 410): „Herr Friedrich stand, Schild und Schwert vorstreckend, auf dem Boden, als ob er darin Wurzel fassen wollte, da; bis an die Sporen grub er sich, bis an die Knöchel und Waden, in dem, von sei-

nem Pflaster befreiten, absichtlich aufgelockerten Erdreich ein, die tückischen Stösse des Grafen, der, klein und behend, gleichsam von allen Seiten zugleich angriff, von seiner Brust und seinem Haupt abwehrend." Z „Žebračky" tuto periodu, v níž každý člen jakoby byl oživen (p. 356): „Drauf, in dem Augenblick der Mitternacht, lässt sich das entsetzliche Geräusch wieder hören; jemand, den kein Mensch mit Augen sehen kann, hebt sich, auf Krücken, im Zimmerwinkel empor; man hört das Stroh, das unter ihm rauscht; und mit dem ersten Schritt: tapp! tapp! erwacht der Hund, hebt sich plötzlich, die Ohren spitzend, vom Boden empor, und knurrend und bellend, grad' als ob ein Mensch auf ihn eingeschritten käme, rückwärts gegen den Ofen weicht er aus." Z článku o marionettách (4,140) mechanické opakování, ‚malující' zvířecí tupost: „der Bär machte eine ganz kurze Bewegung mit der Tatze und parierte den Stoss..; der Bär rührte sich nicht..: der Bär machte eine ganz kurze Bewegung mit der Tatze und parierte den Stoss." Skvostnou pak „Anekdotu z poslední pruské války" (4,188) bylo by mi vypsati celou, abych vystihl vrcholnou názornost Kleistova vypravování.

Poznámka.

K politické lyrice přistupují, vedle mladistvých pokusů, zvl. erotická a idyllická čísla „Phoeba": „Die beiden Tauben", „Der Schrecken im Bade". Dle Steiga (4, 244) ještě jeden sonet k oslavě královny Luisy. S. Rahmer, Kleist als Mensch und Dichter, p. 263, sděluje báseň „Germania an ihre Kinder" ve znění odchylném od textu E. Schmidta.

K politickým článkům srv. především významnou publikaci R. Steiga, Kleists Berliner Kämpfe, z r. 1901 s množstvím dokumentárního materiálu; k ní recensi O. F. Walzela v Anzeiger f. dtsch. Altertum 29, 1903, 104 nn. — O poměru k Fichtemu a Arndtovi (též k politické stránce „Hermannsschlacht"): B. Schulze v Preuss. Jahrbücher 140, 1910, 481 nn. — O španělské předloze (přelož. do francouzštiny) článku „Katechismus der Deutschen": A. Eichhorn v příloze k mnichovské Allgemeine Zeitung 1905, č. 295. K článku o marionettách: Euphorion 16, 747 nn. a literatura mnou tam uvedená; k tomu ještě druhý spisek H. Hellmannové z r. 1911 (H. v. Kleist: Darstellung des Problems); W. Herzog v edici Kleista 5, 414 a v biografii, p. 607; a j. — O článku „Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten": P. Hoffmann v Zeitschr. f. Bücherfreunde 11, 1907/8, 498 nn.

K posledním novelám: Steig, Berliner Kämpfe, p. 521 nn. — Vliv „Bettelweib" na romantiku, zvl. na E. T. A. Hoffmanna: Erich Schmidt 3, 439. — Srovnání obou redakcí „Hlg. Caecilie": Erich Schmidt ve Vierteljahrschrift f. Lit.-Gesch. 3, 1890, 191 nn. O Kleistově sklonu ke katolicismu a mystice: Sauer, Kleists Todeslitanei.

Kleistův poměr k hudbě: S. Rahmer, Kleist als Mensch und Dichter. p. 10 n., 223 nn. — „Zweikampf" Meyer-Benfeyem (Kleists Leben u. Werke; dem deutschen Volke dargestellt 1911, p. 167 nn.) označen za novelu doby královecké: bez přesného důkazu. Kleistova novelistika poskytuje ještě hojně nerozřešených problemů.

Do češtiny přeloženy Antonínem Veselým: „Žebračka z Locarna" v nedělní příloze Práva Lidu („Dělnická Besídka") z 28. listopadu 1909; „Sv. Cecilie" v nedělní příloze Národních Listů z 26. listopadu 1911 („K stému výročí básníkovy smrti"); „Zvláštní událost, která se za mých časů stala v Italii" a „Zjevení" (událost z Čech) v Dělnické Besídce z 4. a 18. září 1910.

XV.

Prinz Friedrich von Homburg.

Desítiletí Kleistovy básnické tvorby, zahájené „Schroffensteinskými", bylo uzavřeno a korunováno dvojím způsobem; v berlínských „Abendblätter" rozváděl své paradoxní názory v soustavu, v současných novelách i essaiích a dopisech akcentuje ony sklony své bytosti, jež směřovaly k mystice a romantismu; v téže době pak dopisoval dílo, v němž účtoval s dosavadním svým vývojem a podal nejmužnější a nejjasnější ze všech svých uměleckých konfessí, dopisoval vlastenecké drama „Prinz Friedrich von Homburg". Mezi oběma konečnými body, totiž mezi činohrou a články, jest nejeden rozpor, a bylo by zbytečno jej zakrývati a konstruovati důkaz o naprostém souladu, jehož Kleist ani ku konci nedosáhl: vždyť se neocitl, byť na konci života, na konci svého uměleckého vývoje; naopak, netušené bohatství a nevyzpytatelné možnosti evoluční, jak myšlenkové tak ryze básnické, klesly do hrobu s autorem „Homburského prince".

Lze-li vůbec při osudu básníka ubitého a uštvaného mluvit o jakékoli vděčnosti, tedy smíme děkovati náhodě, že popřála Kleistovi, by před dobrovolnou smrtí zhustil nazírání, k němuž se probojoval, jednak do filosofických statí, jednak do velkého dramatu. Které z těchto posledních slov Kleistovy moudrosti je vskutku definitivním odkazem, nedá se rozlišiti: mně jak „Abendblätter" tak „Prinz Friedrich von Homburg" jsou „der Weisheit letzter Schluss" a nesrovnalosti vykládám si ze základní rozpolcenosti paradoxního myslitele; že zařazuji drama na po-

slední místo až za drobné práce, k tomu mám důvody dva: předně valná část berlínských článků vyplývá přímo z úvah „Germanie" r. 1809, za druhé pak „Hombursky princ" dohotoven byl až pět měsíců před Kleistovou smrtí, tedy po zaniknutí berlínského časopisu.

V poetické stati pražské „Germanie" tázal se Kleist: „Gilt es den Ruhm eines jungen und unternehmenden Fürsten, der, in dem Duft einer lieblichen Sommernacht, von Lorbeern geträumt hat?" (4, 115). Nálada i motiv jsou tak dokonale konformní prvé scéně „Homburga" (mladý kníže, letní noc, sen o vavřínu), že pravděpodobně již autor „Germanie" v létě 1809 pomýšlel na romantickou introdukci svého neromantického dramatu. Kdy je samotné vypracoval a zvlášť, zda zabýval se jeho komposicí v nevyjasněných měsících svého pražského pobytu, vymyká se kontrole badatelů. Ale hned na počátku pobytu berlínského byla činohra v prvé redakci ukončena a upravena pro ochotnické představení v šlechtických kruzích. Píše o svých dvorských konexích i o přízni, jíž se u královny Luisy dostalo jeho oslavnému sonetu („das sie, vor den Augen des ganzen Hofes, zu Thränen gerührt hat"), oznamoval Kleist 19. března 1810 sestře Ulrice: „Jetzt wird ein Stück von mir, das aus der Brandenburgischen Geschichte genommen ist, auf dem Privattheater des Prinzen Radziwill gegeben, und soll nachher auf die Nationalbühne kommen, und, wenn es gedruckt ist, der Königin übergeben werden. Was sich aus allem diesen machen lässt, weiss ich noch nicht; ich glaube es ist eine Hofcharge" (5, 396 n.). K představení asi nedošlo, a naděje na zařazení kusu do repertoiru dvorního divadla byla ovšem rovněž neoprávněná, ani vyznamenání od dvorských kruhů nedostalo se pruskému básníkovi. Neméně než pět čtvrtí roku uplynulo, než Kleist se o svém díle zmiňuje podruhé, tentokráte však běží již o definitivní úpravu textovou: nabídl 21. června 1811 nakladateli Reimerovi své drama, „ein vaterländisches (mit mancherlei Beziehungen) Namens der Prinz von Homburg, das ich jetzt eben anfange abzuschreiben"; v příštím měsíci urgoval odpověď a podotkl, že dílo hodlá věnovati „der Prinzess Wilhelm", pročež by je rád viděl brzy vytištěno (5, 423 n.):

Královna Luisa byla mrtva; králova švakrová, v níž Kleist doufal nalézti novou příznivkyni, pocházela z rodu Hessen-Homburg, předpokládal tudíž as proto u ní zájem o hrdinu svého dramatu. Doprovodil text své činohry dedikační stanzou, zakončenou dle skromně hrdého způsobu krásným dvojverším (4, 48) o „jediné“, na jejímž úsudku záleží „bardovi“:

Sie hält den Preis in Händen, der ihm falle,
Und krönt ihn die, so krönen sie ihn alle.

Ale zda se manuskript dostal princezně do rukou, je pochybno: jisto je naopak, že deset let po básníkově smrti právě tato urozená dáma protestovala proti představení „Homburského prince“. Kleist se nedožil ani knižní publikace svého díla, o provozování nemluvě. Je snad nejsmutnější ilustrací tehdejších poměrů, že nebylo zájmu pro drama čerpané z dějin pruských, zakončené pathetickým zvoláním: „v prach všechny nepřátele Branibor!“, drama, zachovávající přes historický kostym nejeden „vztah k přítomnosti, ale ve srovnání s „Hermannsschlacht“ přec daleko klidnější a nikoli tendenční. Kleist nezříkal se vyhlídek. Ještě 15. srpna psal Fouquému, s díkem kvituje příjem jeho vlasteneckých dramat z r. 1811: „Vielleicht kann ich Ihnen in Kurzem gleichfalls ein vaterländisches Schauspiel, betitelt: der Prinz von Homburg vorlegen, worin ich auf diesem, ein wenig dürren, aber eben deshalb fast, mögt' ich sagen, reizenden Felde, mit Ihnen in die Schranken trete“ (5, 426). Po Kleistově smrti bylo drama, vedle jiných děl, předčítáno v soukromých společnostech L. Tieckem, k posthumní edici došlo až r. 1821, kdy se dostalo též na scénu.

Vedle „Kohlhaase“ a vojenských anekdot jest „Princ Homburský“ jediným Kleistovým výtvorem z pruské historie. Bylo to mužné i perné odhodlání, že, zavítav divokým dramatem o Hermannovi do mythické Germanie, zůstal věren otčině a pokoušel se vykouzliti „půvaby“ z tohoto „poněkud neplodného“ pole, místo by těkal v dalekých krajích a vybájených dobách. Teprve když obohatil svůj zrak a svou obraznost exotickými sujety a barvami, odkrýval krásu též v střízlivém okolí; teprve když se

hrdopyšně odvrátil od přísného prostředí země kázně a mravů, vzešlo mu poznání tvrdých a suchých, ale hluboce poetických motivů v nejbližší blízkosti, v psychologii užších krajanů. Na území výtvarnickém a v pozorování přírody vedlo se mu nejinak. Nevěstě psal r. 1800 z Pasewalku: „Von meiner Reise lässt sich diesmal nichts sagen. Ich bin durch Oranienburg, Templin, Prenzlow hierhergekommen, ohne dass sich von dieser ganzen Gegend etwas interessanteres sagen liesse, als dieses, dass sie ohne alles Interesse ist. Das ist nichts, als Korn auf Sand, oder Fichten auf Sand, die Dörfer elend, die Städte wie mit dem Besen auf ein Häufchen zusammengekehrt"; a z Lipska: „Die Reise ging durch die Mark — — also giebt es davon nichts interessantes zu erzählen" (5, 80; 94). Naproti tomu r. 1810 vložil do Brentanova referátu o pruském, zdánlivě jednotvárném krajináři K. D. Friedrichovi větu, která Kleista povyšuje na předchůdce a proroka moderní realistické malby, nepotřebující romantické staffáže a cizokrajných effektů: „Gleichwohl hat der Maler zweifelsohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen; und ich bin überzeugt, dass sich, mit seinem Geiste, eine Quadratmeile märkischen Sandes darstellen liesse, mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert" (4, 230 n.): čímž takřka annuloval mladistvý svůj úsudek o „nezajímavosti" braniborské pláně.

Kleistova patriotická činohra zrodila se z ducha otčiny, ale netýká se jen Pruska, nýbrž řeší všeobecný problem; jest historická a přece povznesena nad data a fakta; je vlastenecky útočná i nadšená a povzbuzující, ale, na rozdíl od „Hermannsschlacht", hluboce lidská. Není to příležitostně agitační a štvavé volání do zbraně, nýbrž pravá apotheosa domácího vítězství a domácích hrdin. Vystupují pouze braniborští poddaní, vedle nich jejich pán a jeho manželka i neteř; kromě „Volk jeden Alters und Geschlechts" (doslova tak v scénické poznámce ke „Guiskardovi") jmenuje seznam osob samé příslušníky dvorských kruhů a vojenského stavu. Vůdčími postavami jsou titulní hrdina jízdní generál princ Friedrich Arthur von Homburg a „velký kurfirst" Friedrich Wilhelm (* 1620, vládl 1640—1688). Obsahem jest vítězství pruské nad

Švédy u Fehrbellinu (28. června 1675) a děj bezprostředně předcházející a následující; celkem události čtyř dní. Dějištěm fehrbellinský zámek, bojiště a žalář; ve dvou scénách (II 9 n.) park před starým zámkem v Berlíně.

Hombursky princ v noci před rozhodným bojem usnul v měsíční záři zámeckého parku a ve snách si vije vavřínový věnec. Kurfirst se svými dámami a s dvorskou suitou přichází, veden jsa hrabětem Hohenzollerem, aby se přesvědčil o náměsíčním blouznění svého synovce; vplete svůj řetěz do věnce, jejž princovi podá Natalie, od něho tajně milovaná. Časně z rána diktuje polní maršálek Dörffling bitevní ordre. Homburg je roztržit, ježto přemýšlí o nočním dobrodružství, nedoveda rozlišiti snu od skutečnosti: rukavice princezny Natalie mu uvízla v rukou jakožto svědectví o realitě noční vise. Přeslechne rozkaz, jímž se mu výslovně ukládá, by, děj se co děj, se svého stanoviště nehnul se dřív, než mu bude poslána ordonance s povelem k útoku. Princ, nedbaje výslovného příkazu, dá se strhnouti k jízdní attace na vlastní pěst: zažene nepřítele a dobude stkvělého vítězství, třeba že se mu nepodaří nepřítele potřít na dobro. Kurfirst, nevěda, kdo vedl vítěznou a neposlušnou jízdu (rozneslať se zpráva, že princ se poranil pádem koně), vynese nad neposlušným velitelem, ať to byl kdokoli, ortel smrti a cituje ho před vojenský soud. Když se doví, že provinilcem jest Homburg, nezmírní nikterak svého rozhořčení, nýbrž káže odníti mu kord a dá ho odvést do vězení. Princ spoléhá v kurfirstovu milost; ale když mu oznámí přítel, že rozsudek smrti, vynesený vojenským tribunálem, je míněn vážně, zmocní se vězně šílený strach; uviděv vykopaný hrob, do něhož má být položen, žebrá u kněžny a Natalie, by se zaň přimluvily. Za cenu života chce se zříci své milované dívky. Natalie strýce přemluví, že dá odsouzenému milost, ale jen pod tou podmínkou, jestliže sám prohlásí, že trest byl mu přisouzen nespravedlivě. Také důstojníci, vedení stařičkým plukovníkem Kottwitzem, podají u kurfirsta petici v princův prospěch, a když naň doléhají ústní žádostí, Friedrich Wilhelm předvolá obžalovaného, by sám svou při rozhodl. Homburg, v jehož nitru nastal obrat, dá kurfirstovi za pravdu a žádá sám, by ortel byl na něm vyko-

nán; vyprošuje si jen, by se pokračovalo v boji se Švédy. Vedou ho na popravu, ale místo by zkusil trestu, dožije se vyplnění svého počátečního snu: Natalie vsadí mu na hlavu věnec, na nějž kurfirst zavěsil svůj zlatý řetěz. Ortel smrti roztrhán; ozývá se válečný hlahol: „Ins Feld! Ins Feld! — Zur Schlacht! — Zum Sieg! Zum Sieg! — In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!"

Kleist nečerpal přímo z dějin, nýbrž, vedle kompendií a jiných školských pomůcek, byly mu směrodatny historické legendy a anekdoty. Ověřené zprávy o fehrbellinském vítězství nevypravují o konfliktu mezi kurfirstem a jeho generálem, ani o mladistvém vítězi. Historickému lantkraběti hessen-homburskému Friedrichu II. „mit dem silbernen Bein" (1633—1708) bylo dvaačtyřicet let, když u Fehrbellina, na rozkaz vrchního velitele, provedl znamenitý kavalleristický útok proti Švédům. Byl po druhé ženat a psal své milované „Engelsdicke" (neteři kurfirstově, kurlandské princezně Luise Alžbětě) o perném, ale vítězném boji: „Ich sage nun Ew. Liebden hiermit, dass ich gester morgen mit einichen tausend Mann in die advanguart commandieret gewesen, auf des Feindtes contenance achtung zu haben . . . Sobalten ich des Kurfürsten Ankunft versichert war, war mir bang, ich möchte wieder andere ordre bekommen, und fing ein hartes Treffen mit meinen Vortroppen an . . ." Jakési rozladění však přece bylo následkem fehrbellinského boje, takže homburský lantkrabě se od té doby stranil dvora a r. 1678 vystoupil z vojska. Ať z pomluv či z té či oné tendence vzniklo několik bajek o fehrbellinském vítězství, mimo jiné se vypravovalo o differencích mezi kurfirstem a lantkrabětem pro příliš brzkou a tudíž ne zcela povedenou attaku. Této prostonárodní versi dostalo se sankce v memoirách pruského krále Friedricha II. z r. 1751, kde se vypravuje, že „princ homburský", sveden bojechtivostí, zapletl se v boj, jenž by byl býval proň osudný, kdyby kurfirst mu nebyl přispěl na pomoc; po boji mu kurfirst prominul, že s lehkou myslí riskoval blaho celého státu, a pravil mu: „Si je vous jugeais selon la rigueur des lois militaires, vous auriez mérité de perdre la vie; mais à Dieu ne plaise que je ternisse l'éclat d'un jour aussi heureux, en répandant

le sang d'un prince qui a été un des principaux instruments de ma victoire." V této podobě přešla anekdota do vědomí širších vrstev, do školských čítanek, do výtvarného umění. Když r. 1799 král Friedrich Wilhelm radil malířům, by volili látku z braniborských dějin a když o rok po té vypsal cenu na obraz, jenž by znázorňoval anekdotu vypravovanou Friedrichem Velkým, vzbudilo náramnou pozornost historické tableau Brunšvičana Kretschmara, vyvěšené na berlínské výstavě umění, s titulem „Der grosse Kurfürst und der Prinz von Homburg". Tento obraz, teprve nedávno objevený, zpodoboval rozmluvu zcela v duchu Friedricha II. („Wenn ich nach der Strenge der Kriegsgesetze mit Ihnen verfahren wollte, so hätten Sie das Leben verwirkt . . .", zněla kurfirstova slova dle oficiálního vysvětlení Kretschmarovy komposice). Kleist pravděpodobně znal z autopsie tento obraz a, jako pro „Rozbitý džbán", tak i pro „Homburského prince" měl tudíž popud v umění výtvarném; ovšem že ne jediný. Pro detaily snad používal též historických pramenů 17. století jako Merianova „Theatrum Europaeum".

Hlavní dějovou odchylku od historické skutečnosti nalezl tedy Kleist již ve svých předlohách a zbýval mu důležitější úkol, by rozpor mezi oběma muži prohloubil a učinil osou dramatu. Tak jako v „Penthesilei", tak i tentokráte dal se inspirovati episodickým vypravováním, jež líčí poměr dvou hrdin zvláštním, dráždivým a takřka nepravděpodobným způsobem: muž přemožen ženou — vítěz odsouzen na smrt. Bylo mu na vůli, rozhodnouti se pro „vulgární" nebo pro apartnější versi; že zvolil v obou případech tuto, vyplývá nejen z jeho záliby pro psychologická kuriosa, nýbrž z toho, že pointující ony verse vycházely vstříc způsobu, jímž sám mínil přejatý problem modifikovati. Hlavní intence jeho fabule tedy praeformována již byla; a též jiné důležité odchylky měly zdůvodnění v pramenech. Mění-li staršího a drsného generálainvalidu v ohnivého, svobodného, mladistvého hrdinu, není to tak odvážné novum, jako když Schiller ideálního svého mladíka Dona Carlose substituoval za hrbatého a degenerovaného infanta, nýbrž i v tomto ohledu byla půda tradicí připravena. Friedrich II. zdůraznil Homburgovu „courage

bouillant", Kretschmar zpodobnil prince s plavými kučerami. V detailech Kleist si podání ještě upravoval, i tu jsa pokračovatelem té či oné tradice. Mohutnou postavu velkého kurfirsta vytvořil s patrnými reminiscencemi na mistrnou sochu Schlüterovu s „Dlouhého mostu" před berlínským zámkem (v. 158 „er, der Kurfürst, mit der Stirn des Zeus"); homburského prince, jemuž přibásnil druhé jméno Arthur, po stránce erotické pojal snad trochu dle podoby Schillerova Maxe Piccolomini, Natalii si vymyslil a přidal, její i kněžnin pobyt ve vojenském ležení odůvodnil podobně jako Schiller motivuje poměr vévodkyně a princezny frýdlantské k vojsku Valdštýnovu. Episodu štolby Frobena (II 8), jenž se obětuje za svého pána, převzal Kleist z jiné anekdoty o fehrbellinském vítězství, poselské řeči o domnělé kurfirstově smrti a o jeho zachránění (II 5 nn.) ukazují do třetice vliv Schillerovy trilogie — ne k prospěchu Kleistova dramatu. Své generály přejímá Kleist z historie jenom docela zhruba; ponechává a lehce modifikuje jejich jména, ale přátelská joviálnost Hohenzollerova a jadrná karakteristika starocha Kottwitze jsou originální invencí básníkovou. Nejdůležitější z popudů vycházejících odjinud než z historických a polohistorických zpráv o boji se Švédy jest Liviovo vypravování (VIII, 30—35) o diktátorovi Luciu Papiriovi Cursorovi a jeho „magister equitum", Quintu Fabiovi, jenž jest „ferox adolescens". Fabius za válek samnitských proti výslovnému rozkazu velitelově vrhl se na nepřátele, zahnal je, ale propadl pro neposlušnost svým životem. Marny jsou prosby otcovy, petice vojska i usnesení senátu, diktátor stojí na svém: teprve, když Fabius sám prosí o milost, daruje mu život se slovy: „Bene habet, Quirites. Vicit disciplina militaris, vicit imperii maiestas, quae in discrimine fuerunt, an ulla post hanc diem essent. Non noxae eximitur Q. Fabius, ... sed noxae damnatus donatur populo Romano ..." Podobnosti, též v detailech (upozorňuji na v. 1826 a konec Liviovy partie), jsou frapantní. Zabloudila odtud i nesrovnalost do Kleistova díla, tam totiž, kde kurfirst, jakoby si hrál na diktátora, o své ujmě rozhodne, že, kdo velel jízdě, „der ist des Todes schuldig, das erklär' ich", „(er) hat seinen Kopf verwirkt", a teprve dodatečně prohlásí: „und

vor ein Kriegsgericht bestell' ich ihn" (v. 720 n., 735 n.). Pro básníka-vojína opakuje se tu, myslím, karakteristická věc. Též „Guiskard" čerpal své thema z válečného života a také tam jest určitý případ (onemocnění normanského vévody před obléhaným Cařihradem) redukován na strategický typus a připodobněn vzoru antické historiografie, příběhu Kimonovu. „Homburský princ" uvádí speciální událost moderního válečnictví domácího ve vztah k extremnímu případu, známému ze starověkého dějepisu. Jakoby zde i tam běželo o exemplifikaci všeobecných norem válečnických, jež bývalému důstojníku byly velmi dobře známy z vojenské školy. Sám cituje Kleist (v. 778 nn.) jiný analogický případ z římské historie, totiž vypravování o Brutovi, zakladateli republiky, jenž k smrti odsoudil vlastní syny.

Z ducha svého básníka, částečně i z jeho života vyrůstal „Homburský princ". Pokládám toto dílo vedle „Penthesiley" za nejosobnější výtvor Kleistův, hledám v karakteristice titulního hrdiny rysy jeho tvůrce. Otokar Schroffenstein a hrabě Strahl byli portrety, ve kterých se zračila především erotika básníkova. Homburský princ podává idealisovaný obraz Kleistova jinakého snažení a zápolení; zveličuje slabosti a úzkosti svého tvůrce, v zkratkách předvádí historii jeho duševního vývoje. Snad i leccos z vnějších životních zkušeností vetkal básník do svého výtvoru, tak jako — v erotickém smyslu — „Schroffensteinští" nebo „Käthchen" zachytili leckterý biografický moment. V „Homburgovi" ovšem nikoli láska, nýbrž základní konflikt — spor s autoritou — ukazuje směrem k důvěrnému básníkovu životu. Kleist znásobil provinění fehrbellinského vítěze tím, že dal mu již v minulosti dopustit se neposlušnosti: „Herr Prinz von Homburg, dir empfehl' ich Ruhe! Du hast . . . mir zwei Siege jüngst verscherzt; regier' dich wohl, und lass mich heut den dritten nicht entbehren", napomíná ho kurfirst (v. 348); tím větší jest milost, že ještě po čtvrté chce mu svěřit zdar vojska (v. 1818): „Der Prinz von Homburg hat im verflossnen Jahr, durch Trotz und Leichtsinn, um zwei der schönsten Siege mich gebracht; den dritten auch hat er mir schwer gekränkt . . . Wollt ihr's zum vierten Male mit ihm wa-

gen?" Naráží tu Kleist na svůj vlastní poměr ke králi? na to, že opustiv postupimskou službu vojenskou a v Berlíně karieru úřednickou, znovu se ucházel o přízeň svého pána? Slovní znění nasvědčuje této domněnce. Neboť po své audienci u králova adjutanta psal 2. srpna 1804 sestře: „Ich kann Dir jetzt die sichere Nachricht geben, dass der König mein Gesuch günstig aufgenommen hat . . . Mir hat es Kökritz vorgestern mit einer grossen Ermahnung, die Gnade des Königs nicht zum drittenmal auf's Spiel zu setzen, auf eine sehr gütige Art angekündigt . ."

Jsou však mezi Homburgem a Kleistem shody vnitřní. Nepraktického, ctižádostivého snílka ukazuje prvá scéna; jednou z psychologických praemiss jeho provinění pak jest jeho roztržitost, podmíněná vzpomínkou na noční dobrodružství. Co jsem nadhodil při Alkmeně vzhledem k orientálním princeznám, má platnost též pro tohoto středoevropského prince: mní, že krásná aventura, kterou má v mysli, se mu pouze zdála, ale reální předmět (zde nikoli prsten či diadem, nýbrž střízlivější rukavice) dokazuje mu realitu a oprávněnost jeho reminiscence. Zatím co maršálek udílí rozkazy, stojí princ ponořen v myšlenkách; když ho hledají a když ho přítel osloví jmenem, ulekne se, tak jako ve svém somnambulismu uslyšev zvolání „Arthur!" bezmocně se shroutil k zemi; znovu jsa napomenut, ptá se mechanicky: „Was befiehlt mein Marschall?", a patrně protože je zmaten, začervená se — kterýžto fysiologický symptom konstatoval Kleist na tolika svých postavách, asi že dle vlastního vzoru; princ béře do ruky tužku a pergamen, ale dívá se směrem k dámám, a zpozorovav, že Natalie hledá rukavici, zašeptá: „Herr meines Lebens! Hab' ich recht gehört?", vyjme hledaný předmět z kabátce, zírá tu na rukavici, tu na princeznu, upustí rukavici, vezme zas tužku a tabulku, ptá se, o čem je řeč, píše chvíli, pak, přesvědčiv se, že ho tedy vskutku Natalie věnčila, stane na okamžik, „jakoby bleskem zasažen", tváří se jakoby psal, podkládá diktátu falešný smysl, a již zase neposlouchá, naplněn hrdými nadějemi a zmítán horečkou ctižádosti, kterou vyjádří v stručném monologu (I 6). „Neprostupnost" jeho ducha způsobila, že nebyl s to, účastnit se běžné rozmluvy a akce, kdyžtě byl na-

plněn láskou, napětím a dychtivostí po slávě. Z ostatních Kleistových hrdin zvlášť Achilles vyniká tímto „nezpůsobem"; myslil jen na Penthesileu, nedbal výčitek a výkladů, ba dovedl po dlouhém prošení na otázku: „Hast du gehört, was wir dir vorgestellt?" s největší nevinností odpovědět: „Mir vorgestellt? Nein, nichts. Was war's? Was wollt ihr?", takže bylo nutno poselství a rady opakovat. Kleist snad i theoreticky zabýval se psychologickým problemem, nalezl u Reila návod, kterak roztržitost a dumání, tyto nemoci a nepravidelnosti duševního života, dají se hojiti „psychickou kurou". Znal nebezpečenství intensivního myšlení až příliš dobře z vlastní zkušenosti; sám se zadumával tak, že přestával proň existovat vůkolní svět. Dle Tieckova pozorování dostával se „in eine sonderbare Art zerstreut zu sein, die oft komische Szenen veranlasste", „still, ernst und zerstreut" zní jiná karakteristika, a Wieland v důležitém dopise Wedekindovi dosvědčuje, takřka typicky též pro psychologii Homburga či Achilla, onu „seltsame Art der Zerstreuung — so dass ein einziges Wort eine ganze Reihe von Ideen in seinem Gehirne wie ein Glockenspiel anzuziehen schien, und verursachte, dass er nichts weiter von dem, was man ihm sagte, hörte und also auch mit der Antwort zurückblieb".

Bylo by ovšem smutné pro drama, kdyby roztržitost princova měla jen onen všední důvod, jejž sám udává (v. 421): „Diktieren in die Feder macht mich irr"; pak bychom měli před sebou lekci z experimentální psychologie, nikoli dílo básnické. Ale pravý důvod jeho psychického stavu („zerstreut — geteilt; ich weiss nicht, was mir fehlte") tkví hloub. V podvědomí vzrůstá mu již tucha slávy a vítězství, vzmáhá se již cit, jenž po té vybuchne v triumfální jásot, vzývající fortunu: „Nun denn, auf deiner Kugel, Ungeheures, . . . roll' heran!" V jasném pak vědomí vidí se stále ještě věnčena a odměňována rukou té, kterou tajně miluje. Splnilof se mu — ať ve snách či ve skutečnosti: a teď ví, že ve skutečnosti — jeho nejsvětější přání: ucítil vavřínovou snět na své skráni, a byla to milenka, jež ji na ni vložila. To bylo též Kleistovým přáním. Toužil po vnějším znaku triumfu. Když se zřekl vojenského postupu, nebylo mu lze doufati v odměnu za statečnost; ale ani úspěch

básnický se nedostavoval. Byl sice v Drážďanech korunován za básníka: ale co znamenala společenská hra v porovnání k hrdým jeho nadějím! Stále a stále byl Goethův vznětlivý rival, jenž Výmaranu chtěl věnec servati s čela, váben tímto idolem, označoval za jediné své potěšení, natrhat si věnec nesmrtelnosti; z básně do básně těkala touha po onom věnci, „der mir die Stirn umrauscht"; „einen Kranz lehre mich winden" (4, 128), zněla jeho modlitba, a v „Schroffensteinských" i v „Penthesilei" poznali jsme analogické situace, kterak milenka zdobí milence symbolickou trofejí lásky a ctižádosti. Oba tyto nejmocnější city v „Homburgu" po třetí vytvářejí významnou scénu, či scény dvě, vstupní a poslední. Vlastní kus je zarámován těmito výjevy, kde prince věnčí vytoužená milenka, a motiv věnčení jest prostě vůdčím motivem celého kusu. Sen o věnci tvoří romantický úvod a ku konci se tatáž situace opakuje na témže místě, se stejnými osobami a zase v noci: ale co zprvu bylo viděním snílkovým, škádlením a hříčkou dvorské suity a slibem kurfirstovým, to ku konci se mění v zářivou skutečnost. „Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg! Im Traum erringt man solche Dinge nicht!" volal na spáče kurfirst: další, bdělé scény přivádějí zápas o věnec, jeho získání a dočasnou ztrátu, posléze jeho znovunabytí. Upomíná-li snad onen dvojí motiv, tak efektně a divadelně variovaný, na prvý akt Goethova „Tassa" či na konec „Egmonta", jest jeho vlastní smysl ryze kleistovský. Hyperboly, jimiž Homburg blouzní o hvězdách (v. 713 „O Cäsar Divus! Die Leiter setz' ich an, an deinen Stern!") i parodie přítelova (v. 57 „Sterngucker sieht er aus Sonnen einen Siegeskranz ihm winden") jsou přímým a nepřímým svědectvím bezmezné ctižádosti, jíž byl rozněcován básník sám.

Obtížnější než otázka po analogiích mezi básníkem a výtvorem jest problem, jakou účast má Kleistovo životní nazírání v řešení sporu mezi princem a kurfirstem, jaké místo náleží Kleistovu poslednímu dramatu v myšlenkovém jeho vývoji a v poměru k dílům předchozím. Ježto zde běží o záhadu nad jiné významnou a od odpovědi závisí dle mého soudu rozhodnutí, zdali a do jaké míry dosavadní naše vývody o Kleistově evoluci byly správné,

pokládám za nutno rozložit ideové drama obou vůdčích postav v několik fásí a stopovati konflikt ve všech jeho peripetiích.

Pohlížeje se svými důstojníky na průběh bitvy, diví se Homburský princ, že pruské řady jsou rozestaveny jinak než včerejšího dne: přeslechl rozkazy, jimiž se změny nařizovaly. Rovněž přeslechl, co jemu samotnému bylo uloženo. Proto, sotva slyší vítězné volání, dá se strhnout všeobecným nadšením a vyzývá Kottwitze, by za ním spěl do boje. Nedbá uklidňujícího napomenutí, nýbrž velí, by se zatroubilo k útoku — právě to mu bylo zakázáno —, a divoce kleje, když jeho výzva vyzní na hlucho. Kottwitz namítá, že kurfirst včera vydal parolu, „dass wir auf Ordre warten sollen". Na to Homburg: „Auf Ordr'! Ei, Kottwitz! Reitest du so langsam? Hast du sie noch vom Herzen nicht empfangen?" To účinkuje. Starý Kottwitz, uražen, že byl podezříván ze zbabělosti, přidá se k vznětlivému vůdci; když jiný důstojník se odváží, Homburgovi znovu připomínat jeho povinnost, oboří se na něj Homburg, laje mu, že nezná ještě „deset braniborských příkazů" a vydá novou parolu: padouch, kdo za svým generálem nejde v boj; vezme celou affairu na vlastní odpovědnost a se svou jízdou se řítí ve vítězný zápas. Dvěma hesly naznačují Kottwitz a Homburg protivu obou veličin, jichž zápasu je věnováno celé drama. Na jedné straně požadavek „auf Ordre warten", na druhé „Ordre vom Herzen". Tam trpělivost, zde prudkost; tam rozvaha, zde cit; tam subordinace, zde osobní právo. Zahájen je konflikt, jaký býval často v tehdejší době líčen. Schillerova ballada „Der Kampf mit dem Drachen", Z. Wernera drama „Die Söhne des Tals" nadhazovaly obdobný spor vojenské či řádové discipliny s příkazem vlastních prsou či s radou srdce. Celé osmnácté století jest prostoupeno obdobným zápasem mezi právem jednotlivce na individuální život a jeho povinností k většímu celku. Ona základní kontradikce, vinoucí se Kleistovou tvorbou, projádřená hesly „Geist: Herz", vyvolala zde v posledním dramatu ostrou a přísnou konfrontaci. Jsme po této scéně, jíž thema jest položeno, tím dychtivější, jak se bude vyvíjet a jak bude rozřešeno, protože si vzpomínáme jiných Kleistových applikací obdob-

ných námětů. Pokoušíme se karakterisovati Homburgův revoltující skutek slovy z jiných básní a statí Kleistových. Proti nepříteli se obrací jeho prudká akce; proti nepříteli však — tak učila „Hermannsschlacht" — jest dovolena jakákoli zbraň: jen na tom záleží, aby vedla k úspěchu, účel světí prostředky. Čeho Homburgovi se nedostává, jest chladná rozvaha; rozvaha však — tak učí „Germania" a spřízněné články berlínské — jest nebezpečnou překážkou úspěšné činnosti, staví se v cestu instinktivnímu jednání a kalí nádhernou sílu; je-li co platna, pak nikoli před činem: „Die Überlegung, wisse, findet ihren Zeitpunkt weit schicklicher nach der Tat". Povelu svého srdce byl poslušen Homburg; řídil se dle Brockesovy a Kleistovy maximy: „Folge deinem ersten Gefühl"; uskutečnil požadavek instinktivního a nezmateného pohybu: „Alles Unwillkürliche ist schön!"

Schillerovi „Loupežníci" a Goethův „Götz", každé dílo svým způsobem, variovali a řešili neshodu individuálního práva se závazky k veškerenstvu — k lidstvu či k státu — a byť odpověď dopadla tak či tak, záliba autorova, láska, sympatie jeho byla na straně rebelů: to se v době Sturm und Drang rozumělo samo sebou. Svým „Kohlhaasem" sice podal Kleist nestranné rozřešení a zjednal rovnováhu právního citu a právní skutečnosti. V úvahách o disciplině vojenské vyšel však kdysi z revolucionářských a protiautoritářských úvah v duchu Sturm und Drang: jimi veden, vymanil se ze jha důstojnického povolání. Zavrhl požadavky kázně a poslušnosti, viděl v nich jen svědectví touhy po dressuře a otrokářství a učiteli Martinimu psal ve svém *22.* roce (5, 31): „Die grössten Wunder militärischer Disciplin, die der Gegenstand des Erstaunens aller Kenner waren, wurden der Gegenstand meiner herzlichsten Verachtung; die Offiziere hielt ich für so viele Exerciermeister, die Soldaten für so viele Sclaven, und wenn das ganze Regiment seine Künste machte, schien es mir als ein lebendiges Monument der Tyrannei." Přirozeně, z tohoto extremního odporu se Kleist v dobách klidnějšího pozorování vyhojil; horečka protinapoleonská, účastný zájem o válku, „Kriegsspiel" na bojištích rakouských a politická agitace, to vše utvrzovalo

Kleista v opačném poznání, že kázeň ve vojště je nevyhnutelná. Kontrast mezi mladistvým antimilitarismem a pozdější zálibou pro vojenský stav tudíž nepřekvapuje, nové cíle diktovaly nové názory. Že bývalý důstojník je zas tělem duší voják, an píše vojenskou činohru, je samozřejmé; otázkou je, kterak se postaví k oněm hlubším a lidštějším rozporům vášně a rozvahy.

Ani slovem neprozrazuje princ v rozmluvě s kněžnou a Natalií, že by si byl vědom viny. Tím větší jeho překvapení, když na rozkaz kurfirstův má mu být odňat kord (II 10): „Träum' ich? Wach' ich? Leb' ich? Bin ich bei Sinnen?" Zas neví, co sen a co skutečnost, ba pochybuje o svém zdravém rozumu, neboť nejde mu na mysl, čím se provinil, kdyžtě přec jeho útok se skončil vítězně. Kurfirst zachovává vůči němu mrazivé mlčení, a Homburg trpce poznamenává:

Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen...
Bei Gott, in mir nicht findet er den Sohn,
Der, unterm Beil des Henkers, ihn bewundre.
Ein deutsches Herz, von altem Schrot und Korn,
Bin ich gewohnt an Edelmut und Liebe;
Und wenn er mir, in diesem Augenblick,
Wie die Antike starr entgegenkömmt,
Tut er mir leid, und ich muss ihn bedauern!

Thema se precisuje novými hesly. Zde není řeč o rozumu a citu, nýbrž především se pointuje otázka po výsledku: „Sind denn die Märkischen geschlagen worden?" Kdyby byli poraženi, pak — toť nevyslovené závětí — měl by kurfirst právo mne trestat; ale ježto jsem zvítězil, nezáleží přec na tom, učinil-li jsem tak z jeho rozkazu či o své ujmě. Vzpomínáme epigramatického rčení Kleistova: „Das Weltgericht fragt euch nach den Gründen nicht": kurfirst se po důvodech ptá; a ježto důvody či pohnutky byly nesprávné, je zavržení hodný také výsledek. Princip proň rozhoduje, nikoli úspěch. Stojí tu proti sobě názor, jenž, byť i koncedoval oprávněnost vyšší zásady, n. př. požadavku vojenské kázně, přece hájí právo výjimky; a proti němu neustupný rigorismus, soudící dle normy, nikoli dle individuálního případu. Mluveno slovy princovými, proti sobě stojí moderní, humánní, psychologické pojetí a abstraktní ethika starověku, katonská přísnost, Brutův pří-

klad, diktátorství. „Ein deutsches Herz" a „wie die Antike starr", tak znějí v této nové interpretaci obě veličiny, mezi nimiž, jak se zdá, není smíru. Můžeme postoupiti ještě dál a za polemiku proti antické nesmiřlivosti substituovati odpor proti kantovskému pojmu povinnosti, jenž nezná kompromissu. A tak tato druhá formulace zdurazňuje antithesu prvou. Princ, Němec, je „gewohnt an Edelmut und Liebe"; přiznává prvé slovo citu. Kontrast „esprit: coeur" se přiostřuje.

Homburský princ tento kontrast rád by vnesl též do svědomí svého soudce. Tím sofisticky převádí spor na jiné pole a ulamuje ideovému konfliktu nejbolestnější ostří (v. 820): „Der Kurfürst hat getan, was Pflicht erheischte, und nun wird er dem Herzen auch gehorchen". Domnívá se, že si svrchovaný pán s ním jenom zahrál a přiznává, že tu lekci zasloužil; proto asi nedostane se mu odměny za vybojované vítězství, ale té ostatně ani nezaslouží. Kurfirst rozlišuje ostřeji mezi záslúhou a provinněním. Na jeho výslovný povel bylo Homburgovo jméno jakožto jméno vítězovo slavnostně provoláno s kazatelny (v. 810): ale to nemění ničeho na ortelu smrti, jenž jest už vynesen a jenž bude bezpochyby vykonán. Zde jsme opět na známé půdě. Toť thema a rozluštění „Kohlhaase": právo mu jest navráceno, ale pyká za to, čím se prohřešil proti státu. Jedno s druhým nesouvisí, vina se neodčiní ctností a ctnost se nezastíní hříchem: opět stanovisko abstraktní spravedlnosti, nepočítající s lidskými poměry; v ostrém kontrastu též proti křesťanské mravouce, v níž jeden dobrý skutek vyváží mnoho skutků zlých.

Až potud abstraktní thema. Ale teď již nebojuje princip proti principu, nýbrž člověk proti člověku. A protože běží o umělecké dílo, nikoli o kazatelský či logický traktát ani o mathematickou poučku, zasahují vedlejší, to jest v tomto případu hlavní pohnutky (lidské, psychologické) do schematu ideí. Každý z dvou účastněných mužů o druhém má svůj úsudek, a tento „Gefühl von ihm" (obrat známe z „Schroffensteinských") se kalí. Homburgovi „cit" (v. 868) praví: kurfirst mne jen zkouší a dá mi co nevidět milost. Kurfirst (v. 1184) má nejvyšší úctu k synovcovu „citu", ale domnívá se, že mu v hloubi srdce dává za

pravdu. Oba se mýlí. Co spáchal, zdá se vinníkovi (v. 899) chybou tak nepatrnou, že sotva brejle ji mohou zpozorovat (poetičtěji rozvádí stejnou myšlenku Natalie, v. 1095: „dieser Fehltritt, blond mit blauen Augen...“). Ale sotva že se přesvědčí, že jeho pevná důvěra byla klamná, převrátí se mu celé jeho nazírání. Vrchu nabývá jistota, že kurfirst vážně pomýšlí na trest, a ty tam jsou reflexe, vyhlídky, hrdost. Probuzeno přítelem, procitá v jeho duši nízké podezření, že pravým důvodem kurfirstova chování jest urážka, kterou Homburg domněle způsobil Natalii, ucházeje se o její ruku, ač strýc jí hodlal vykoupiti mír se Švédy. Odhodlává se tudíž, že se zřekne milované dívky, a jediná vášeň mu zůstává, když mizí něžné city: totiž vášeň života a bázeň ze smrti. Před ženami, z nichž jednu ctí láskou synovskou a druhou miloval, se pokořuje; naříká; pláče:

dem Trossknecht könnt' ich,
Dem schlechtesten, der deiner Pferde pflegt,
Gehängt am Halse flehen: rette mich!
Nur ich allein, auf Gottes weiter Erde,
Bin hülflos, ein Verlassner, und kann nichts...
O Gottes Welt, o Mutter, ist so schön!...
Seit ich mein Grab sah, will ich nichts, als leben,
Und frage nichts mehr, ob es rühmlich sei!...
Ich gebe jeden Anspruch auf an Glück...
Ich will auf meine Güter gehn am Rhein,
...Und in den Kreis herum das Leben jagen,
Bis es am Abend niedersinkt und stirbt.

Setkali jsme se již u Kleista, tohoto milovníka extremních citů a výrazů, s takovouto bezohledně vyjadřovanou obavou ze smrti? Můžeme i zde hledati osobní předpoklady, biografické pohnutky? Vždyť básník „Homburga“ sám měl odvahu, dobrovolně se zříci života, jehož krásám kořiti se nepřestával. Vždyť již „Familie Schroffenstein“ formulovala poznatek „das Leben ist viel wert, wenn mans verachtet“ a básník psal skoro doslova (5, 287) „das Leben hat doch immer nichts Erhabneres, als nur dieses, dass man es erhaben wegwerfen kann“, ba o něco dříve (5, 244) volal: „Ach, es ist nichts ekehalfter, als diese Furcht vor dem Tode. Das Leben ist das einzige Eigenthum, das nur dann etwas werth ist, wenn wir es nicht achten. Verächtlich ist es, wenn wir es nicht leicht fallen lassen können, und nur der kann es zu grossen

Zwecken nutzen, der es leicht und freudig wegwerfen könnte". A Homburg přece se hlasitě přiznává k onomu „hnusnému" strachu? Nezapomínejme: táž „Familie Schroffenstein" ústy Sylvestrovými zastávala zásadu, protilehlou jakémukoli stoicismu; hájící právo, i pro mužnou povahu, klesati pod tíhou neštěstí; brojící proti lhostejnosti, jež prý jest ctností pouze athletů. Týž Kleist, který kázal pohrdání životem, dovedl ve vypravování o chilském vězni dáti tak plný výraz zázračné lásce k životu, jemuž ztracený člověk náhle byl vrácen. Poznáme Kleista v Homburgovi, uvědomíme-li si, že tento statečný duch takřka všem svým mužským postavám přiznával právo k pohnutí, ba k slzám: Otokar pozdravil svého nevlastního bratra slovy „so in Tränen?" a brzy po té na něho samotna volá Jeroným: „Tränen? warum Tränen?" Theobald, otec heilbronnské dívky, a stejně její milovaný rytíř; otec i ženich markýzy z O., urozený Friedrich (ze „Souboje") i prostný sedlák Ruprecht, dobrodinec Piachi a stejně žhář Kohlhaas: všichni pláčí.

Osmnácté století je klassickou dobou všech možných odrůd pláče a pohnutí; dobou Sterneovy „Sentimental Journey", dobou, kdy Němci vymyslili slovo „empfindsam", popokračováním cituplných románů sedmnáctého věku, dobou Rousseauových „konfessí", periodou „Wertherů", „Siegwartů" a larmoyantní komedie Francouzů, posléze Iffllandovských „Rührstücke". Co se týče excessů pláče (v „Markýze" n. př.), nezadá Kleist ani nejpohnutlivějším autorům oněch dnů. Ale dáti muži, dáti vojínovi plakat při myšlence na smrt, to bylo proti mysli tehdejšího umění, proti duchu patriotické literatury s počátku století devatenáctého. Vlivem francouzského klassicismu, zvláště pod dojmem Corneilleova pathosu, ustálila se představa o hrdinech, skrz na skrz statečných a odhodlaných jíti bez reptání na smrt. Také Schiller, při všem odporu proti francouzské tradici, je věren klassicistické tendenci a klassicisující manýře; jeho Max Piccolomini jde na smrt s nezkaleným nadšením a jakoby to bylo samozřejmým úkolem; zemřít mlád — „das ist das Los des Schönen auf der Erde". „Das Leben ist der Güter höchstes nicht", stojí na konci antikisující „Nevěsty Messinské". Vedle literárních vlivů působily ži-

votní. Prostřed osmnáctého století, na berlínském dvoře, v okolí Friedricha Druhého, zavládl tvrdý, heroický stoicismus v nazírání na smrt a umírání. Válečné doby požadovaly ochoty sebeobětování a učily pohrdat životem. Ewald von Kleist byl z těchto mužných duchů, vojín v životě i poesii. Jeho věrný přítel Lessing v mladistvém dramatu „Philotas“ blahoslavil úděl „pro patria mori“. Ale ku podivu: stejný kontrast, jenž se vine životem a názorem autora „Homburského prince“, byl již u Lessinga připravován. Neboť „Laokoon“ vyslovoval protest proti pathetickému stoicismu: divadlo přec není arena, od dramatického hrdiny nelze žádati statečnosti a neochvějnosti gladiátorské; bolest, hlasitý výraz i citů i vášní, toť úděl postav dramatických, neboť jen tak vzbuzuje se soucit: „(Die Helden der Bühne) müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äussern, und die blosse Natur in sich wirken lassen. Verraten sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Kothurne können höchstens nur bewundert werden“; „der Mensch schämt sich seiner Klagen nie“.

Lessing kontrastuje na známém místě „Laokoonta“ nordické a hellenské hrdinství. Seveřan se zaťatými zuby snášel muka: „nicht so der Grieche! Er fühlte und fürchtete sich; er äusserte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten“. Také Kleist kontrastuje antiku a germánství; ale zaměňuje jejich citové životy. Antika, representovaná kurfirstem, je mu mramorově nehybná; Němec Homburg nestydí se plakat jako dítě a bojí se zemřít. Ale tento princ, přese všechno zdůrazňování svého moderního cítění, cítí a smýšlí antičtěji než Kleist sám si asi uvědomoval. Touže naivností, s níž u Homera pláčí Menelaos nebo Achilles z bolesti či vzteku, vyznačují se postavy Kleistovy, ba Homburgova slova o nízkém čeledínovi, jemuž závidí život, jsou jakoby ozvukem touhy Achillovy z „Nekyie“ v Odyssei, a naivní vyznání lásky životu zdá se zabarveno reminiscencí na Euripidovu „Ifigenii v Aulidě“.

Ideovou touto příbuzností, vztahem k antice a souvislostí s esthetickými diskussemi 18. století ocitá se „Prinz von Homburg“ v blízkosti motivů „Roberta Guiskarda“.

Podobnost není nahodilá. Nedokončené dílo Kleistovo mělo ve svém centru představu smrti, pojednávalo o způsobu, kterak smrtelný člověk se s ní vypořádává. Představa smrti a její vpád do citového a myšlenkového světa silného jedince tvoří též předmět ústřední části „Homburga". Na normanského muže i na braniborského jinocha působí pomyšlení, že zemrou, zdrcujícím účinkem: jen u tohoto vyvolá sice strach, jen u onoho titanský vzdor: ale společný jest oběma nejpřirozenější, protože nejlidštější cit, společna je jim láska k zemi, odpor proti zániku, vůle k životu. Ovšem, Guiskard touto vůlí rostl až k obrysům nadčlověka, Homburga naopak sraží a potupí, na krátkou dobu připraví o hrdost a o důstojenství. Zbabělcem není; vždyť kolikrát již čelil smrti v otevřeném boji! jaké hrdinství osvědčil krátce před tímto svým poklesnutím, při útoku proti Švédům! Zmocňuje se ho horror vacui; psychicko-fysiologická hrůza z tlení: „der die Zukunft, auf des Lebens Gipfel, heut, wie ein Feenreich, noch überschaut, liegt in zwei engen Brettern duftend morgen ..."; zachvacuje ho metafysický úděs z pojmu „nic". Odpovídá neohroženému stilu básníka „Guiskarda", že se neleká líčiti znovu takovouto zpola tělesnou reakci, vyvolanou pojmem transcendentna; i nejmužnější duch má nedůstojné chvíle slabosti a úzkosti, a jako v „Penthesilei", tak i v „Homburgu" básník převedl latentní obsah vědomí či podvědomí do fysického dění, do slyšitelné mluvy.

Je tedy otázka: pozbývá muž nároku na čestné příjmí mužnosti jediné tím, že po několik chvil nemužně, bojácně, slabošsky se choval? Tradovanému pojetí divadelního „hrdiny" příčí se ovšem hrdina plačící při pohledu na hrob, do něhož má být zahrabán. H. Heine v knize „Le Grand" krásně se zastal Homburga i Kleista proti podezření zbabělosti. Hebbel v hluboké analyse, jíž r. 1850 razil cestu správnému chápání „Homburga" i Kleista, persifloval konvenční úsudky publika: „Todesfurcht und ein Held! Was zu viel ist, ist zu viel! Es war eine Beleidigung für jeden Fähnrich. ‚Ein Butterbrot verlangen Sie von mir? Das geb' ich Ihnen nicht! Aber mein Leben mit Vergnügen!'" Hebbel má pravdu: obecenstvo odvracelo se od Kleistova díla, protože bylo uvyklo dramatům, ve kterých hrdina jest od prvo-

počátku hrdinou a již se nevyvíjí dále. Kleistův Homburg naproti tomu svého pravého hrdinství nabývá teprve postupem děje. Bohatýrem v obyčejném slova smyslu jest v druhém aktu, kdy se proslaví jízdeckým útokem a prokáže svou lásku i galantnost. Před tím je spíše melancholik, snílek a hloubal nežli muž činu, po té pozbývá odvahy a duchapřítomnosti a jakýchkoli jiných allur důstojných reka. Ale jest to jen přechodné stadium. A básníkem bylo zamýšleno, ukázati hrdinu pokořeného a ponižujícího se: aby tím slavnější bylo jeho vzmužení. „Doch sollen wir stets des Anschauns würdig aufstehn," požadoval v „Schroffensteinských". Pozvedá Homburga z prachu k důstojnosti; ba ozařuje ho apotheosou.

Že ztráta mužnosti byla vyvolána jakousi duševní křečí, dosvědčuje Homburg stručným monologem, v němž při svém návratu do žaláře srovnává život s krátkou cestou; to tam jest zoufalství; ustoupilo resignaci a trpkým úvahám. Návrat k zmužilosti, znovuzrození muže nastává v následujícím dialogu, a je líčeno před očima diváků, tudíž jediným vskutku dramatickým způsobem. Monology „Homburga" jsou vesměs krátké a zhušťují jen náladu již připravenou, nepředvádějí však nových a dalekosáhlých odhodlání. Převrat a vývoj duševní nastává naopak prostřed rozhovoru, jde ruku v ruce s ostatní dramatickou akcí. Opakuje se scéna ryze kleistovská. Princ čte kurfirstův dopis, v němž milost je mu dána podmínečně (v. 1311): „Meint Ihr, ein Unrecht sei Euch widerfahren, so bitt' ich, sagt's mir mit zwei Worten — und gleich den Degen schick' ich Euch zurück." Zdá se mu, že četl falešně; dívá se na Natalii a zase na list; zkoumá podpis; ptá se, co že to četl; „ich will den Brief noch einmal überlesen"; je zmaten; je vymrštěn z dráhy; jeho jednání pozbývá samozřejmosti: je jako Kohlhaas před proklamací Lutherovou; jako mladík před zrcadlem. Ale pozbývá-li jistoty citu, nabývá pevnosti odhodlání; ztrácí-li důvěru ve správnost svého dosavadního konání, nalézá něco daleko vyššího, nalézá sám sebe, vrací se k sobě, prožívá náhlé vnitřní očištění a prudký bytostný přerod. Jakoby bleskem ozářen, objeví se mu celý život i spor s kurfirstem v neočekávaně novém osvětlení, jediný okamžik rozhodl

o dalším jeho jednání. Poznává: „Schuld ruht, bedeutende, mir auf der Brust"; prosit kurfirsta o milost se mu nechce; dokazovat mu, že jednal správně, nemůže: „Ich will ihm, der so würdig vor mir steht, nicht, ein Unwürd'ger gegenüber stehn!"

Zastancové protivných názorů takřka si vyměnili stanoviska. Princ dává za pravdu kurfirstovi, uznává ortel za důvodný. Kurfirst však — přechází na stranu těch, kdo se přimlouvají za odsouzeného: „So ist mein Herz in ihrer Mitte" (v. 1442), prohodí, když se dověděl, že regimenty žádají, aby princovi dal milost. Stupňuje se ironie soudnictví „Rozbitého džbánu" a vstupní scény „Käthchen": obžalovaný chce být odsouzen, stojí na tom, by ortel se vykonal; a soudce ve svém nitru je již odhodlán, že vinníkovi promine trest, ale dle své povinnosti hájí čest soudu a důstojenství otčiny a vystupuje zostra proti těm, v jichž středu přece jest i jeho vlastní srdce. Kurfirst jedná, jak mu káže vysoká odpovědnost strážce státní ústavy. Řídí se zákony, jichž překročiti, libovolně vykládati, zmirňovati ani on nemá práva. Zdůrazňuje, že není vládcem absolutním; kdyby jím byl, mohl by rozsudek zrušit; ale jakožto mocnář konstituční zachovává úctu k tribunálu a k jeho mínění: „wär' ich ein Tyrann, dein Wort hätte mir das Herz geschmelzt", praví Natalii (v. 1112) a v mistrném monologu (v. 1412) kontrastuje způsob, jak by se choval „dey tunisský" a jak se chová on sám při zprávě o revoltě vojska v prospěch vinníkův. S princem samotným nejvyšší soudce nevyjednává; neboť scéna soudní předvedena není, v scéně berlínské kurfirst Homburga ignoroval, ku konci dramatu ho předvolá, když už ví, že mu dává za pravdu. Za to má kurfirst tři jiné opponenty: Natalii, Kottwitze, Hohenzollera, a v diskussích s nimi process, jenž původně byl vyznačen rozporem rozvahy a vášně, povinnosti a citu, nabývá nové tvářnosti, vede se na základě nových hesel. Vůči Natalii hájil se kurfirst odvoláním na příkaz otčiny: vlast jest vyšší mocnost, nežli jeho vůle a sympatie, a proto této svátosti se musí podrobit. Natalie přijala poukaz na otčinu, ale interpretuje jej dle svého; nalézajíc východisko smírné a lidské, naznačuje způsob, jímž skutečně ku konci činohry konflikt bude urov-

nán: „Das Kriegsgesetz, das weiss ich, das soll herrschen, jedoch die lieblichen Gefühle auch" (v. 1129) — snad tedy kompromissní rozřešení sporu, ale jedině lidské, jedině možné za daných poměrů a předpokladů: ani nemá pro zvůli jedincovu být otřesen základ autority, ale rovněž nemá mrtvé liteře zákona být obětován kvetoucí život.

Kottwitz v krásné obhajovací řeči (V 5) shrnuje všechny argumenty, jimiž princův skutek lze omluviti; nevymýšlí-li důvodu z brusu nového, má přece zásluhu, že formuluje původní konflikt v celé ostrosti, ač ovšem strannicky v zájmu obžalovaného. Především (v. 1529) odvolává svůj vlastní protest proti Homburgovu rozkazu: „das hatt' ich schlecht erwogen"; vždyť Švédové již již couvali, princ tudíž volil správný okamžik a dal se vésti vojevůdcovským důmyslem. Na námitku, že vítězství nebylo úplné, odpovídá Kottwitz argumentem reálního politika: dobyli jsme, čeho dobýti se dalo, a svědčí leda o umění břídilů, chtít urvati všechno najednou. „Rom war an einem Tage nicht erbaut." Další obhajoba navazuje na důvody, přednesené již Natalií a před tím ještě princem samotným: dle výsledku má se posuzovati celý případ, a ježto výsledek byl dobrý, je to polehčující okolnost; záleží na tom, aby nepřítel byl potřen — ať jakkoli. Všechny důvody citového práva výmluvně se přednášejí: jaké by to bylo státnictví, jež by poddaným všechen cit chtělo zakazovati: to by znamenalo, degradovati je na mrtvé nástroje. Naopak, nadšení má prvořadý význam, a desetkráte může nastati stav věcí, „da die Empfindung einzig retten kann": vždyť také úcta ke knížecímu pánovi jest podmíněna citovým životem, tedy enthusiasmem a náruživostí, a kázeň vojenská musí počítati též s těmito irrationálními živly. Kurfirst nemá odpovědi na tato slova, „mit arglist'ger Rednerkunst gesetzt": ale své pravé mínění vyslovil bezprostředně před tím (v. 1561):

Mit welchem Recht, du Tor, erhoffst du das (den Sieg),
Wenn auf dem Schlachtenwagen, eigenmächtig,
Mir in die Zügel jeder greifen darf?
Meinst du, das Glück werd' immerdar, wie jüngst,
Mit einem Kranz den Ungehorsam lohnen?
Den Sieg nicht mag ich, der, ein Kind des Zufalls,
Mir von der Bank fällt; das Gesetz will ich,
Die Mutter meiner Krone, aufrecht halten,
Die ein Geschlecht von Siegen mir erzeugt!

Těmito slovy, jež pokládám za nejvyšší a poslední důvod jeho přísnosti, pokračuje kurfirst v argumentaci, kterou hned, jak zaslechl o „samozvaném" vítězství, odsoudil vůdce jízdy, nevěda ještě, že vyslovuje ortel nad synovcem: „Der Sieg war glänzend dieses Tages . . . Doch wär' er zehnmal grösser, das entschuldigt den nicht, durch den der Zufall mir ihn schenkt: mehr Schlachten noch, als die, hab' ich zu kämpfen, und will, dass dem Gesetz Gehorsam sei" (v. 729 nn.). Ve jménu „zákona" tedy pronáší ortel. Ale protivou zákona není tu jmenován cit, nýbrž: náhoda. Neběží jen o boj rozumu s vášní, nýbrž o více: o zápas proti náhodě. Je to pokořující vědomí pro kurfirsta, že jí děkuje za úspěch válečný, kdežto chtěl se opírati o svůj dobře vypočtený plán. A kdyby bylo vítězství desetkráte větší, ten, kdo je vybojoval, zasluhuje trestu, neboť jednal „eigenmächtig", neboť není to vítězství důstojné a zasloužené, nýbrž podvržené, není to syn zákona, ale bastard, splozený potajmu a potupně s náhodou. Aristokratické a heroické nazírání vzpírá se proti takovému úspěchu. Zde znovu vysvítá, jak úzce „Homburg" souvisí s nejdražším Kleistovým plánem, ba že je domyšlením „Guiskarda". Boj proti náhodě: toť motiv znepokojující Kleista po dobu celého života. Teď, ku konci vývoje, silněji než kdy jindy. „Das Leben selbst ist ein Kampf mit dem Schicksal", formulovaly „Abendblätter". Proti tupé náhodě, a byť byla příznivá, protestuje kurfirst v posledním dramatu. „Es weht mich zuweilen . . . wie ein Luftzug aus meiner allerfrühesten Jugend an, . . . es regen sich Kräfte in mir, die ich ganz erstorben glaubte": tak psal Kleist až po ukončení svého „Homburga" (5, 430), ale dle mého názoru i v tomto dramatu pokračoval v námětech svého mládí, ba svého chlapectví; nalézám již v epištole dvaadvacetiletého Kleista (5, 37) větu, která zdaleka připravuje tento hrdý vzdor, jeden to z vůdčích motivů „Homburga": „Mein Glück kann ich freilich nicht auf diesen Umstand gründen, den mir ein Zufall gab!" I kurfirstem idealisuje Kleist své životní snažení. I v tomto ohledu podává drama summu jeho statečného nazírání.

Po mladistvém odporu přišla u Kleista kantovská reakce, po nezralé polemice proti osudu a náhodě přišel fa-

talismus „Schroffensteinských“, kde osudu a náhodě byla dávána vina za neštěstí lidské a s člověka tím snímána odpovědnost a upíráno mu svobodné rozhodování. „Homburg“, jakožto v pravdě nejosobnější dílo Kleistovo, účtuje také s touto episodou ve vývoji svého autora. Předvádí totiž pokus, oddisputovati Homburgovu vinu poukazem na to, že jeho jednání nebylo svobodné, nýbrž bylo determinováno malými a malichernými okolnostmi, jejichž vznik i dosah vymykaly se prý kontrole jeho vědomí. Princův přítel Hohenzollern to jest, jenž ve svém plaidoyeru takto postupuje. Dokazuje, že pravým vinníkem nebyl princ, nýbrž kurfirst sám: neboť princ jednal pod dojmem reminiscencí na noční dobrodružství, jež přece k žertu bylo zosnováno kurfirstem; princovi běželo o to, dosíci věnce, jenž mu byl škádlivě přislíben, jeho mysl byla zmatena, ježto vzpomínal neustále na Natalii, a když poznal, že má její rukavici v ruce, přirozeně nemohl dávati pozor na diktát maršálkův, i není divu, že přeslechnuv jej kurfirstovou vinou, uvalil na se novou vinu tím, že o své ujmě se pustil do boje. Kurfirst ani nevyvrací této sofistiky, nýbrž pokračuje sám v jejím duchu: může prý opět se sebe svaliti vinu na bedra Hohenzollerova, neboť k tomu, by škádlil prince, neponukla ho jeho vlastní vůle, nýbrž dal se svésti princovým přítelem, a tudíž (v. 1719): „der sein Versehn veranlasst hat, warest du!“ Tak zdá se, že podstata sporu se vůbec annuluje; že se dokáže, že princ vlastně ani se neprovinil. Konstruuje se umělá řada soupříčin a souvinníků; hotová událost se rozčlánkuje v dlouhý řetěz příčin a pohnutek; místo o vině mluví se o nedorozumění, místo o sporu substituuje se pojem náhody, a celá neblahá atmosfera rozkladných „Schroffensteinských“ jakoby se vtírala do dramatického organismu, oslabujíc karakteristiku a dialektiku otravujíc.

Sofistická diskusse umlkne, jakmile se zjeví obžalovaný, jejž soudce konfrontuje s jeho obhájci: kurfirst, jenž obdržel od prince již dopis, ví, na čem jest: „Mein junger Prinz, Euch ruf' ich mir zu Hülfe!“, a Homburg potře důvody svých zastanců prostým a mužným prohlášením (v 1749):

Ruhig! Es ist mein unbeugsamer Wille!
Ich will das heilige Gesetz des Kriegs,
Das ich verletzt' im Angesicht des Heers,
Durch einen freien Tod verherrlichen!
Was kann der Sieg euch, meine Bruder, gelten,
Der eine, dürftige, den ich vielleicht
Dem Wrangel noch entreisse, dem Triumph
Verglichen, über den verderblichsten
Der Feind' in uns, den Trotz, den Übermut,
Errungen glorreich morgen?

Od pokoření, v němž žebral o život, povznesl se hrdina do výše svobodného rozhodování: neboť z vlastní vůle se odhodlal podstoupit ortel, i může právem mluviti o očistě „smrtí svobodnou". Vybojoval nejtěžší vítězství — překonal sám sebe. Homburg dostoupil vrcholu odhodlanosti a mužnosti tím, že se dobrovolně sklání pode jho zákona, ač mu bylo ponecháno na vůli vymknouti se mu. A spolu básník Kleist dostupuje nejvyššího stupně svého vývoje ethického. Co oslavoval již středověký minnesänger, co slaví moralista Schiller, k tomu probojoval se též Kleist: za nejtěžší vítězství označuje triumf nad sebou samým. Zde neplatí již maximy fatalismu: neboť Homburg nechce svalovati břemene se svých beder. Radostně a s plným vědomím své „nezlomné vůle" hlásí se k úkolu, jenž mu káže, by sám sebe přinesl v oběť vyššímu principu. Nestará se o vedlejší doprovodné motivy, nýbrž praví: ano, hřešil jsem, i chci, abych byl potrestán já a nikdo jiný mimo mne! Filosofie „Schroffensteinských" je (po „Guiskardovi") znovu překonána. Ale není místa ani pro ono životní nazírání, jež v analyse „Penthesiley" nazval jsem psychickým determinismem. „Und Trotz ist, Widerspruch die Seele mir," tak amazonská královna označila sama důvod své tragiky a svého zániku; nemohla nad sebe, nemohla ze sebe vystoupiti, nemohla potlačiti ničivých pudů vlastní duše; hyne svým vzdorem a odbojem. Také Homburg ví, že jeho nitro je rozvráceno a plno rozporů: ale jemu se podaří potlačiti „den Trotz, den Übermut", zdeptati v sobě to, co je odlišného, revolucionářského — a o to jest jeho boj dramatičtější; je-li Penthesilea od počátku odsouzena, nosí-li v sobě zárodek smrti, dovede se odbojný princ zkrotiti, vychovati se, povznésti se k vyššímu kladu.

Tím je základní rozpor ukončen. Je rozřešen ve smyslu tragickém a podává vznešenou katharsi. Drama samo přináší ovšem smír: smír obou osob, smír obou zásad. Kurfirst udílí princovi milost a přiznává se tak, že sám požaduje, aby „die Empfindung“ měla účast ve vládě státní a vojenské. Upouští od rigorismu, aniž sebe méně zadal autoritě své a disciplině vojenské nebo konstituci státní. Homburg pak přijímá milost, aniž jest jí ponížen: neboť svou vnitřní výchovou povznesl se k výši kurfirstova smýšlení, a tak po řadě příkoří a pokoření stojí vedle sebe dva sobě rovní mužové a dvě stejně oprávněné zásady, z nichž žádná nepodlehla a žádná nezvítězila: rozum a šlechetná vášeň, disciplina a mladistvý zápal, zákon a dobrovolné podrobování se jeho duchu. Není překonán jenom radikalismus a fanatismus „Hermannsschlacht“, vyvolaný svého času potřebou okamžiku: překonána jest — ne po prvé! — subjektivistická romantika, která vábila a sváděla; zda mělo to být vítězství definitivní a víc než dočasné? Nelze odpovědět, ježto po „Homburském princi“ básníkův vývoj byl násilně přerván. Rozhodně však i s tohoto hlediska přiřazuje se poslední Kleistovo drama k jeho tragickému ideálu, ke „Guiskardovi“.

Myšlenkově nejvážnější Kleistovo dílo je spolu myšlenkově nejkondensovanější, nejstručnější. Pouze 1858 veršů má pětiaktová činohra, tak bohatá dějem a peripetiemi; ani dvou třetin „Penthesiley“ nedosahuje tedy její objem. Dvě partie jsou epického rázu: totiž poselské zprávy o Homburgovu vítězství a Fröbenově smrti (II 5; 8) a Hohezollerova rekapitulace nočního dobrodružství (V 5), jinak je vše zabráno dramatickou dialektikou a akcí. Také v řeči se jeví snaha po koncisnosti; nejen v monolozích, též v epigramatických ripostách a v rychlém spádu děje, na př. v scéně diktování a ve výjevu válečném. Tím plněji znějí libozvučné periody tam, kde na krátko zavládá pathos: V Nataliině řeči o vlasti, v Kottwitzově parafrasi zákona, v Homburgově apostrofě nesmrtelnosti. Ale také zde je výraz ukázněn a hutný přes bohatství obrazů. Reflexe (i v tom je kontrast proti Schillerovi) netlumí děje, a vzdechy a pathos nejsou sentimentální. Cituji v. 1830 nn.:

Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!
Du strahlst mir, durch die Binde meiner Augen,
Mir Glanz der tausendfachen Sonne zu!
Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist;
Und wie ein Schiff, vom Hauch des Winds entführt,
Die muntre Hafenstadt versinken sieht,
So geht mir dämmernd alles Leben unter:
Jetzt unterscheid' ich Farben noch und Formen,
Und jetzt liegt Nebel alles unter mir.

Nalezne se i zde v Kleistových verších nejedno místo znějící drsně: jistou střízlivost, zdá se, úmyslně volil za karakteristický vnější znak této tvrdé, realistické, pruské činohry vojenské a diplomatické, jíž přece účast erotiky, romantická noc na začátku i konci, hlavně však ustavičné připomínání smrti a poesie umírání dodávají kouzelné něhy a tajemství pološera. Zvláštní ta stilistická směs je zladěna harmoničtěji snad než v kterémkoli díle předchozím a sděluje s čtenářem tesknou náladu statečného odříkání, touhu po nesmrtelnosti a blouznivý idealismus, lásku k pozemským krásám a hlubokou vděčnost muže, jenž se loučí s životem.

Poznámka.

Poměr k historii: C. Varrentrapp, Der Prinz von Homburg in Geschichte und Dichtung, v Preuss. Jahrbücher 45, 1880, 335 nn. W. Duschinsky, Über die Quellen von Kleists P. v. H., v Zeitschr. f. öst. Gymn. 52, 1901, 197 nn. (též o Euripidovi; o moderní francouzské analogii k Liviovi a j.). Historické předpoklady dle J. Jungfera, Der Prinz von Homburg, 1890. Erich Schmidt 3, 8 nn.; 428. Citáty z pramenů u E. Wolffa (Meisterwerke, sv. 2) a j. Srovnání s „Valdštýnem": J. Niejahr, Vierteljahrsschrift f. Lit.-Gesch. 6, 1893, 409 nn. (též pokus o rekonstrukci puvodního plánu); s Liviem: týž, Euphorion 4, 1897, 61 nn. Kretschmarův obraz (a rytina Chodowieckého) reprodukován v Mitteilungen d. Vereins f. d. Geschichte Berlins 1908, p. 11 n. H. Gilowem, jenž má zásluhu o jeho objevení. — O poměru kurfirstovu k Homburgovi přečetná literatura, zvl. v pruských programech a didaktických časopisech. Uvádím H. Gilowa, Die Grundgedanken in Kleists P. v. H. (Wiss. Beilage z. Programm des Königstädtischen Gymnas. Berlin, Ostern 1893). — Motiv „roztržitosti": Wukadinović, Kleiststudien, p. 187 nn.; Biedermann, Kleists Gespräche, p. 22, 38, 80. — Některé detaily k mým názorům: Euphorion 16, 415 Z. Werner), 15, 503 nn. (motiv věnčení), 16, 74 (pláč hrdin a bázeň ze smrti); Guiskardproblem, p. 55 (souvislost s tragedií). — Hebbel o P. v. H.: ed. Werner 9, 31 nn. („Ueber Th. Körner und H. v. Kleist"); 11, 323 nn. („Der P. v. H. oder die Schlacht bei Fehrbellin"). — K provozování činohry (1821 ve Vídni, 1822 v Berlíně): Rahmer, Kleist als Mensch und Dichter, p. 309 nn. Dnes oblíbený repertoirní kus.

Mezi tiskem této knihy vyšel (v létě 1912) spis známého kritika Julia Harta „Das Kleist-Buch", jehož prvá a nejobjemnější kapitola má název „Kleist als Prinz von Homburg".

XVI.

Závěr.

„Prinz Friedrich von Homburg“ objevil se nám osobní zpovědí, v níž básník zaujímá stanovisko k dosavadní své činnosti a z části zmirňuje, z části kritisuje svoje vlastní nazírání z dřívějších dob. Analysa Kleistovy činohry změnila se tudíž v jakési résumé jeho uměleckého i myšlenkového vývoje a přivádí nás k nezodpověditelné otázce, máme-li se na „Homburga“ dívati obdobně jako na básně, jimiž zralý Goethe dílem rozbíral a dílem odvolával svůj mladistvý „Sturm und Drang“. Tane mi na mysli především analogie k „Torquatu Tassovi“. Příkré odsouzení pathologických sklonů, jež vyslovili Goethe svou tragicky vyznívající činohrou a Kleist svou činohrou hluboce tragicky založenou, je souznačné s oproštěním a osvobozením obou autorů od ničivých pudů, jež se tajily v jejich duších, určujíce výtvory jejich bouřlivého mládí. Ale kdežto Goethe měl dosti síly, vychovati a zdisciplinovati rozdvojenou svou bytost k vyšší harmonii, jež v sobě chová Tassovu hloubku i moudrost Antoniovu, chtěl tomu paradoxní osud Kleistův, že sotva v básni překonal zrůdnou fantastiku nervosního náměsíčníka, v životě podlehl svádivým hlasům své psychy, jež ho vyvábily do sfer blouznivého blaženství, jež ho zmámily a zničily. Pohlížíme-li takto na torso jeho růstu, nemůžeme věřit, že „Homburg“ byl Kleistovi osvobozením a záchranou a zařazujeme jej jakožto jeden článek do vývoje, ve kterém v neustálém a bezvýsledném sledu střídaly se „noční stránky“ života lidského s pokusy o jich vyjasnění, o jich překonání světlem, vůlí a silou.

Dvě mohutné vlny valí se Kleistovým dílem životním. Není mezi nimi časového rozdílu, nýbrž postupují v současných interferencích, někdy splývají v nerozeznatelnou jednotu, jindy oddalují se od sebe tak daleko, že jediná duše sotva je s to, je obě pojmouti. Volím-li pro jednu z nich označení „romantika", jsem na vahách, jak pojmenovati druhou; rozhodně ne „realismus", neboť konvenční protiklad romantického a realistického umění u Kleista platnosti nemá; spokojuji se negativním údajem vlastností „neromantických", „protiromantických". Příklad bude výmluvnější. V každém jednotlivém díle sice prostupují se proudy oba, přece však v jedné polovině Kleistových dramat, zdá se mi, převládá „romantika"; sem čítám „Schroffensteinské", „Amfitryona", „Penthesileu", „Käthchen": pro prvý a čtvrtý z těchto výtvorů konstatuji krom toho, že vnikly do Kleistovy tvorby prvky „romantické školy" tak silně, že lze tvrditi, že těmito dvěma dramaty poskytl příspěvky k tehdejším romantickým doktrinám. „Guiskard", „Rozbitý džbán", „Hermannsschlacht" a „Homburg" naproti tomu patří podstatnými svými částmi k linii protilehlé, s výjimkou „Hermannsschlacht" by se tu snad dalo užiti mnohoznačného jména „klassicismus". Z fatalismu „Familie Schroffenstein" vede dráha vývojová vzhůru k titanismu „Guiskarda", z romantické atmosféry „Käthchen" vzhůru k přísné ethice „Homburga". Kdežto „Hermannsschlacht" tvoří spíš jen přechod a slouží příležitosti, vznikla typicky neromantická veselohra o rozbitém džbánu po předcházejícím pokusu o sloučení komiky a mystiky: a opět, krok od „Amfitryona" je souznačný s pokrokem nad „Amfitryona". Dva vrcholy Kleistova tvoření, tragicky individualistická „Penthesilea" a vítězně ethický „Homburg" jsou nejhrdějším vypjetím obou protilehlých směrů, k nimž Kleistova nesrovnalá bytost tíhla. Vnitřní historie „Kohlhaase" ukázala, kterak v jednom a témže díle mohou se za různých dob a nálad uplatniti oba kontrerní principy. Základní rozpolcenost měla i jindy za následek, že do původní koncepce mezi vypracováním loudily se živly opačného směru a rušily jednotu díla: „Amfitryon" a „Käthchen" podávají zřejmé doklady.

Pozoruji na Kleistových dílech té či oné observance

jakožto společný znak jejich ironii. Týká se někdy formy a řeči: tak tomu v groteskním závěru „Schroffensteinských“, v záměnách „Amfitryona“ a takřka v celém textu „Penthesiley“. Ale hloub zasahuje ironie do fabule, psychologie a situací. Takřka všechny sujety Kleistovy dají se totiž redukovati na vtipný protimluv a neuvěřitelné spojení dvou kontrastů. Rekapituluji stručně obsahy: „Schroffensteinští“ — dva rodové se hubí pro malík utopeného dítěte; „Guiskard“ — vojsko žádá záchranu od umírajícího vojevůdce; „Amfitryon“ — věrná žena nepoznává, kdo je její muž; „Rozbitý džbán“ — soudce rozhoduje při, v níž jest viníkem; „Penthesilea“ — žena rozsápává milovaného muže; „Käthchen“ — muž zvedá bič na dívku, kterou zbožňuje; „Hermannsschlacht“ — „so kann man blaue Augen haben und doch so falsch sein wie ein Punier“; „Homburg“ — vítěz za své vítězství odsouzen k smrti. „Nalezenec“ — zachráněné dítě zahubí svého zachránce; „Zasnoubení“ — milenec zastřelí svou zachránkyni; „Zemětřesení“ — lidé nemilosrdnější než živelná pohroma; „Markýza“ — svedená žena neví, kdo ji svedl; „Kohlhaas“ — „das Rechtgefühl machte ihn zum Räuber und Mörder“; „Žebračka“ — šlechtic sešílí, že byl drsný k chuďasce; „Cecilie“ — obrazoborci zpívají nábožné písně; „Souboj“ — smrtelné rány se zhojí, škrábnutí přivodí smrt. K tomu paradoxa Kleistových článků: „O zhotovování myšlenek“ — „l’idée vient en parlant“; „O rozvaze“ — „Die Überlegung findet ihren Zeitpunkt weit schicklicher nach, als vor der Tat“; „O loutkovém divadle“ — protilehlé poly (bůh a hmota) mají shodné zákony ... Kamkoli pohlédnu v Kleistově produkci, všude antithese, paradox, extremní případ, všude dle jeho terminu „nepravděpodobná pravdivost“. Důvodů frapantní důslednosti je několik. Pro novely dalo by se uvésti, že tento genre vůbec má v oblibě themata pointovaná, že pravý Boccacciovský „falcone“ vzniká důkazem these, jež s počátku zdá se nepravděpodobná. Ale ježto obsah dramat u Kleista rovněž se zakládá na takovém ironickém aperçu, dlužno pravý motiv hledati hloub: ve zvláštním uzpůsobení duše, která, vědoma si vlastních antinomií, promítá svou rozdvojenost do duševního dění jiných lidí a

do světového processu vůbec. Analysou motivu rozlišíme několik kategorií ironie. Běží buď o nesrovnalost skutku a trestu („Homburg"), nebo viníka zdánlivého a skutečného („Džbán"), nebo motivu a výsledku („Kohlhaas"), nebo citu a citu („Penthesilea") atd.: všechna motivace tak zvané „Gefühlsverwirrung" spadá pod totéž hledisko. Je otázka, pokud i u jiných dramatiků vyskytuje se obdobný jev. Jistě, v „Králi Oidipovi" je tragická ironie vlastním dramatickým nervem; v „Aiantovi" kontrast je důležitým motivem psychologickým; „Hamlet" je proniknut ironickou skepsí a „Král Lear" pointuje zatrpklé poznání; thema Schillerových „Loupežníků" nebo Goethovy „Stelly" dá se zhustiti v nepravděpodobně znějící formulku, atd.: ale nevím, kde bych v literatuře z doby před Kleistem nabyl dokladu ironie, tak konsekventně zachovávané. Projevuje se tu podle mého soudu dramatické cítění autorovo, které všude tuší, chápe nebo konstruuje diskrepanci, nespravedlivost a tudíž vnitřní boj.

Ať jest ironie v Kleistově tvorbě zastoupena v sebe rozmanitějších podobách, nenalézám takřka oné její odrudy, která, zdálo by se, jest nejpřiměřenější době romantické: nenalézám ironie artistického subjektivismu, nenalézám romantické virtuosnosti, jež si pohrává s předmětem i čtenářem. Tragika a pessimismus, duchaplnost a bizarnost, dramatičnost a novelistická praegnance vyplývají z ironického naturelu; nikoli však hravost, nikoli žertování, koketování s vlastním thematem a nadáním. Kleistovi jest umění vezdy vážným a posvátným úkolem a i tam, kde píše krví svého srdce, má tolik síly a cudnosti, by netlačil svých osobních zájmů do popředí, i tam, kde symbolicky znázorňuje dobrodružství a tragiku své duše, činí to objektivním, odosobněným způsobem, jenž jest důstojný silného tvůrce. „Ich dichte nur, weil ich es nicht lassen kann." Je tu vnitřní nutnost a nikoli pud hravosti, z něhož básnickou činnost odvozoval Schiller; potencovaná vůle, nikoli snaha imitační dle theorií rozumářských; tvůrčí schopnost, nikoli poloviční sen a poloviční hříčka jako u duchaplných theoretiků kolem r. 1800. Objektivovat stav vnitřní, to znamenalo mu formovat immanentní bohatství a oprostit se od tíživého problemu. S podivuhodnou přísností dovedl, zvlášť v nove-

lách, potlačiti svou osobní náklonnost i antipathii, a také v tendenčních svých výtvorech obdařoval odpůrce některým lidsky dojemným rysem. Intuice mu podávala čistý a předmětný pohled na věci. Sám mluví o oné své „traurige Klarheit", která prý mu ke každé fysiognomii udá myšlenku, ke každému slovu smysl, ke každému jednání pohnutku. Tam, kde jiní o umění reflektovali, nechával pro sebe reflexe, jichž tolik nenáviděl, a sděloval s veřejností díla až tehdy, kdy byla aspoň v jeho duchu již zdolána. Fragmentární publikace ve „Phöbu" připravovala na vydání definitivních úprav; že „Guiskard" zůstal nedokončen, bylo zaviněno jen neblahou náhodou, a kromě tohoto úryvku není v Kleistově veřejné literární činnosti vnějškově nedohotoveno nic — výsledek to překvapující u básníka tak bohatého plány a ideami, zvláště srovnáme-li jej s množstvím náčrtků, fragmentů, nápadů, jež na př. Goethe uveřejňoval (již ve svém mládí), aniž se dostal k definitivnímu jich zpracování.

Přísnosti formy a uzavřeným celkům neučil se Kleist na vzorech domácích. Německá literatura ve svých největších výtvorech prozrazuje nejistotu, roztříštěnost, přetíženost. Ryze němečtí duchové osmnáctého století jako Hamann, Herder, Jean Paul jsou stejně bohati jako neklidni, ba chaotičtí, a jejich stil je stejně výrazný jako těkavý. „Sturm und Drang" pod vlivem jednostranně chápaného Shakespearea zanedbával vnitřní strukturu a komposici na úkor látky a tendence, a největší jeho dramatické produkty, i „Götz" i „Faust", libují si ve volném bohatství bez tuhé koncentrace. Také Kleist leckdy (zvl. v „Amfitryonu" a „Käthchen") nedošel stilové jednoty, ale ve svých nejlepších výtvorech (zvl. ve „Džbánu" a v „Penthesilei") dodržel základní ton s konsekvencí, jíž v německé literatuře zřídka bývá dosaženo v takové čistotě a síle. Goethovými učiteli formální ryzosti a kázně byli staří Řekové, kteří od mladistvé „Dumpfheit" ho vedli k „Ifigenii". Kleist jeví spíše příbuznost s logickým formálním smyslem Francouzů, jejichž písemnictví ne nadarmo tak horlivě studoval.

Ale v motivech a ideách pravými mistry dramatikovými byli a zůstali Řekové a Shakespeare. Dramatická

poesie moderních dob jest vyznačena bojem a křížením se těchto dvou nejmocnějších vlivů, a životní snažení nejednoho novějšího umělce záleží v tom, by nalezl synthesu kontrerních dvou směrů. Vyjádřeno formulkami, jest drama antické dramatem osudovým, kdežto u Shakespearea tragika vyplývá z povahy, z individuálních vášní. Nejvyšší dramatická koncepce, totiž poměr jedince k osudu, připouští tedy dvojí různé stanovisko, a kterak jeden a týž autor může kolísati mezi oběma extremy, učí názorně pohled na dvojici Schillerových her: „Valdštýn“ rozhoduje se v základním problemu pro řešení moderní, kdežto „Nevěsta Messinská“ chce oživit ideu starověkou. Goethova „Ifigenie“ svůj antický základ doplňuje karakterově psychologicky, tedy ovšem moderně. Konstatovat pro básníka kolem roku 1800, že se snažil o synthesu antiky a Shakespearea, není tudíž nic neobyčejného, rozumělo (a rozumí) se to samo sebou, a Kleistova tvorba není takovým všeobecným pozorováním odlišena od tendencí soudobých, nýbrž jest jim přiblížena. Intensivní zájem o představu osudu a náhody, o ethické problemy lidské vůle a odpovědnosti měl u Kleista literární konsekvenci především tu, že byl vnímavý vůči dílům, která těmto otázkám byla věnována. Je tudíž pochopitelno, že u Kleista jest přehojně ozvuků z „Valdštýna“; že důležité situace ukazují k „Makbethu“; a že vůdčí některé motivy jsou parafrasí „Krále Oidipa“.

Na začátku Kleistova vývoje má nadvládu pojetí antické. „Schroffensteinští“ smrtelníkům oddisputovali svobodu a činí je bezmocnými tvory v rukou tyranského osudu; „Guiskard“ předvádí zápas člověka s nadlidskou silou, a modla osudu musí zvítěziti. Již zde ovšem se hlásí silné shakespeareovské zvuky, jež prvému dílu dodávají v lecčems rázu „shakespearisujícího“ dramatu. Ale právě tam, kde antika poskytuje látku a motivy, oddaluje se básník od jejího pojetí. Neplatí to jen o „Amfitryonu“, oné podivné směsi paganismu a christianismu, nýbrž o „Penthesilei“, jež zachycuje orgiastickou, dionysskou stránku staré Hellady. Je význačno, že právě v této básni o řeckých mythech opustil řecké pojetí moiry, překonal a nahradil je hlubokomyslnou rovnicí osudu a povahy, tedy koncepcí spíše

moderní a provedenou do důsledků, jež úmyslně jdou až nad Shakespearea. I zde zas žije dále snaha, omluvit jedince, zbaviti tedy Penthesileu tragické viny, a hlasitěji ještě proniká nesouzvuk následujícím dramatem, „Käthchen". Ale ať hellenská, ať shakespeareovská tragedie: každá ve své abstraktní formě a v přísných důsledcích popírá svobodné rozhodování jedincovo; ať bezútěšní „Schroffensteinští", ať tragická „Penthesilea": ani tam ani zde člověk nejedná volně, nýbrž tam je loutkou náhody, zde poslouchá svých ničivých pudů. Teprve „Homburg" překonává jednu i druhou tradici, jež obě se Kleistovi byly změnily v tradici dramatu osudového, teprve „Homburg" vrací člověku nádhernou sílu a volnost duševní, zdolává determinismus a slaví vítězství vůle.

Svět antiky působil na Kleistovu tvorbu přímo, t. j. snad i prostřednictvím překladů, ale bez okliky přes francouzský klassicismus, ani antika německých klassiků nebyla mu směrodatna. K direktnímu účinku Shakespeareovu (sprostředkovanému Schlegelovými a Schillerovými převody) přistupoval však také indirektní styk s britským básníkem, v Německu zdomácnělým za periody geniů: tato doba „Sturm und Drang" mocně zasáhla do Kleistovy tvorby, přispívajíc především k utváření jeho psychologie, silně rousseauovsky orientované. „Schroffensteinští", „Guiskard", „Amfitryon", „Käthchen", „Kohlhaas": tato díla nutila nás, bychom se ohlíželi zpět po motivech a látkách literatury kolem r. 1770, přesvědčovala nás, že v Kleistovi ožilo duševní dědictví oněch nejslibnějších zmatků a vírů.

Ale v jaké souvislosti je tento syn osmnáctého století k věku devatenáctému, na jehož prahu žil? Kleist zemřel r. 1811. Šest roků před ním zemřel jeho předchůdce Schiller; 1813 narodil se jeho ctitel Hebbel; dvacet let bylo v roce Kleistovy sebevraždy Grillparzerovi, jenž později svým způsobem se podjal úkolu, již Kleistem naznačeného, modernisování antiky. Před Kleistem žil a bojoval a po Kleistovi žil a kraloval Goethe.

Uvádím pět básníků, kteří jsou obecně uznáváni za vedoucí dramatiky Německa 19. století. Jmenuji-li Kleista dramatikem nejsilnějším, duchem nejdramatičtějším, jsem

si vědom relativity a subjektivnosti svého úsudku, jakož vůbec literární historii nepřiznávám dogmatické hodnoty a nepokládám měřítek esthetických za normy. Jsou, kdo z Kleistovy tvorby nejvýše si cení „Käthchen" nebo „Hermannsschlacht", děl, která podle mého soudu leží nejhloub pod vrcholy jeho umění. Uváděl jsem objektivní důvody pro svoje posuzování jednotlivých dramat, je však jisto, že hodnocení uměleckého díla vychází z osobního citu a vkusu a teprve po té se ohlíží po vědeckých oporách. Proto bych pokládal za marnou práci, dokazovati superioritu Kleistovu tomu, komu primerní záliba či vnitřní spříznění tvrdí, že většími dramatiky byli Schiller nebo Hebbel. Nezbývá, nežli aby také zde nedokazatelný instinkt nás vnímajících čtenářů, diváků, badatelů byl ex post podporován poznatky a argumenty, které přece nezaprou svého původu z našeho života citového. Je tudíž dovoleno, ba je požadavkem upřímnosti, mluvit v prvé osobě singuláru.

Nesetkávám se v německé literatuře nikde jinde s živelnějším výbuchem lidských vášní a spolu s dynamičtějším napětím lidské vůle i s poctivějším zápasem lidského intellektu, než u Kleista. Neznám odvážnějších pokusů, ukázati duši člověka, se vší její velkostí a s celou její dravostí, s touhou po nesmrtelnosti a s hladem po hmotě, v podobě obnaženější a v osudovějším osvětlení. Nečetl jsem jímavějších přiznání lidských slabostí a omezenosti lidských sil, vroucnějších a vonnějších a extatičtějších vyznání lásky ať ženě ať životu. Nemám nikde jinde tak jasného, bodavého vědomí o důsledné dramatičnosti, o neustálém boji, o stanovení kladu a protikladu, o přemáhání stadia dosaženého novou fasí vývojovou, o zdolávání odporu nově zrozenou silou. Ale poznání dramatičnosti; zdůrazňování bojovnosti a útočnosti Kleistova ducha; pozorování, kterak ze všech jeho schopností nejmocněji napiata byla jeho vůle; prožívání jeho myšlenkových strázní a jeho strastiplných snah: to vše vytváří představu člověka jedinečně nadaného, umělce vyvoleného a superiorního, ale člověka i umělce jednostranně založeného a jednosměrně spějícího za vytčeným cílem — představu bez harmonie a bez božího míru. Pokládám Kleista za sublimního i hlubokého básníka a za nepřekonatelně výmluvného

herolda v myšlenkových krisích, za jasný vzor, jenž dráždí k statečnosti a zoceluje vůli; ale, abych varioval goethovský výrok, jehož Kleist užívá o své sestře: „es lässt sich nicht an seinem Busen ruhn“.

Jako ztělesnění neklidu, tak žije ohnivý duch Kleistův v německé literatuře, vymezuje si svými zákony pohybu a zápasu poměr k ostatním zakladatelům moderního dramatu. Z kvasu a víru vyšel též Goethe. Po počátečních bouřích veplul brzy do velebného toku všelidského umění; jedince povyšoval k platnosti symbolu a typu; v antice nalezl kanon neměnných hodnot krásna; ryze dramatické kvality jeho děl čím dál tím víc ustupovaly na prospěch epiky, lyrismu a světové filosofie. Srovnán s Goethem, jeví se Kleistův vývoj zážehem blesků vedle majestátu oblohy, jež v sobě chová obé, jas i bouř. Kleistovo dílo v geniálním soustředění a zveličení podává možnosti, jimiž Goethova universální dráha vedla na počátku, spějíc k volnějším výhledům na širší pole. Kleistova antika, zuřivá, až křečovitá vedle Goethovy, jest prosáklá bolestí a ironií, jest nabita vášněmi stejně jako celé ostatní jeho dílo; harmonická není a být nechce.

Revolucionářem byl též mladý Schiller. Byl a zůstal Kleistovým uctívaným učitelem, ačkoli ethos obou mužů bylo snad různější než bytosti Goetha a Kleista. Schiller do svých básnických děl vkládal vznešené úmysly. Byl vychovatelem, zhusta na úkor ryzího umění; kázal; bojoval za filosofické a esthetické tendence. Nelze si mysliti ostřejší protivy proti Kleistovi, jehož díla (abstrahuji od prostředků agitačních) k ničemu nenabádají, ničeho nereformují, nýbrž prostě j s o u; jsou stvořena přísným duchem, jenž je odloučil od své bytosti. Nemají vztahů alegorických, ani nejsou rhetorická. Ale, obdařen hlubším zrakem psychologickým, nemá Kleist mohutných perspektiv velkého básníka sociálního a historického, jímž byl autor „Loupežníků“, „Valdštýna“ a „Demetria“. Podobně utváří se přirovnání k mladšímu Hebbelovi. Radikální kritik společnosti („Marie Magdalská“) v pruském šlechtici má sotva předchůdce; hlubokých dějinných souvislostí, naznačených v biblické i nordické dramatice Hebbelově a fragmentárně

vyjádřených v grandiosním „Molochu", tvůrce individuálních osudů netušil. Logický tragický systém Hebbelův snad převyšuje nesoustavnou a intuitivní filosofii Kleistovu; ale oč intuice je umění blíž než reflexe, o to zdá se mi Kleist být i tam, kde jeho produkce je z části intellektuálně podmíněna, bezprostřednějším a prudčím dramatikem, u něhož cit a vášeň nejsou analysovány s takovou důkladností, sofistikou a strojeností. Víděňan Grillparzer, který svým citem a svou nerozhodností tvoří ostrý kontrast k drsnému severoněmeckému rationalistovi Hebbelovi, souvisí mnohonásobně s romantikou i s Kleistem; sám dědic osudového dramatu a romantických polotonů, noří se s kleistovskou odvahou do erotických mysterií, ale postrádá, myslím, osvobozující bezohlednosti Kleistovy; jeho komplikovaná psychologie, jeho kulturní umění jsou bez kleistovské elementárnosti.

Po stránce ideové jest myslitel Kleist — spolu s Schillerem a Hebbelem patří k dramatikům-filosofům — článkem v dlouhém řetězci. Pokračovatel Rousseauovy tradice, individuální interpret Kanta, blíží se pessimistům: Schopenhauerovi, též Hebbelovi a Immermannovi; připravuje těchto dvou tragické učení o základním „rozporu" světovém. Dramaticko-filosofickým svým pojetím, jež je živeno romantickými doktrinami, stává se předchůdcem Hegelova učení o rythmickém sledu posice, negace a synthese. Polemikou proti reflexi a hlubokými postřehy o naivnosti a aktivitě působil ještě na světový názor mladého Nietzscheho, jenž také v pozdější době svého přehodnocování hodnot osvědčil se kongeniálním žákem radikálního myslitele z počátku století.

Po stránce ryze umělecké zůstal svérázný básník bez jakékoli „školy", bez pokračovatelů a uměleckých propagátorů v nejvlastnějším smyslu. Dramatikové dnešního Německa proklamují kult Hebbela slovem i skutkem, shakespearisují v theorii a praxi. Samozřejmě naleznou se v moderní produkci silné stopy, zvláště stopy „Homburského prince"; kde ožívá „Sturm und Drang", nebývá daleko ke Kleistovi; kuriosní romantisování antiky ukazuje k Nietzschemu a oklikou nazpět k „Penthesilei": ale o „směru"

Kleistovu mluviti, myslím, nelze. Spíše by bylo dovoleno usuzovati na vnitřní spříznění několika silných dramatiků s nejsilnějším německým předchůdcem; krev jeho tepen slyším bíti v některých výtvorech Hauptmannových („Der Biberpelz", „Florian Geyer"), Wedekindových („Erdgeist"), Eulenbergových („Leidenschaft").

Kleista vědomě imitovat je takřka nemožno. Snahy takové se mstí na těch, kdo se pokusili rekonstruovati jeho plán nebo v drama přelít jeho novely. Obtížnost úkolu je dána diskrepancí jednotlivých součástí jeho bytosti, jež jsou neslučitelny, pokud jich nepojí ve vyšší organismus jednotící jeho duch. V Kleistově osobnosti a poesii smířily se kontrerní elementy. Posuzovány povrchně, zdají se být jeho sujety a motivy pouze hmotné, řekl bych tělesné a fysiologické: je takřka privilejí Kleistovou, že pojednával o takových příliš lidských thematech, jako jsou: nakažlivá choroba („Guiskard"), těhotenství („Markýza"), roztržitost („Homburg"), magnetismus („Käthchen"), erotická zuřivost („Penthesilea"). To, zdálo by se, jsou příliš exceptionální případy, než aby z nich bylo lze vyvoditi obecně platné důsledky, které by podržely význam, též abstrahuje-li se od zvláštních předpokladů. Ale nenapodobitelnému umění Kleistovu se povedl tento snad nejtěžší úkol, jehož zdolávání má v sobě tolik nebezpečných svodů, lákajících na scestí umění pouze napínavého, zajímavého, kuriosního. Kleist vyřešil z kromobyčejných themat problemy věčně lidské a umožnil hluboký pohleď na záhady, jimiž od antiky po naše dni se zabývá dramatická poesie všech národů. Psychologie komplexního citu; polarita obou pohlaví; rozpor mezi osudem a svobodnou vůlí; požadavky státního celku a instinktivní láska k otčině: to jsou obecné vztahy a pravdy, k nimž vede jeho singulárně, až bizarně utvářená poesie. Nejodvážnějším skutkem celé jeho tvorby jest, že ve svých vrcholných dílech troufal si ponořit své zraky v neproniknutelné mysterium smrti. Zde i v ostatních problemech docházívá k statečnému idealismu. Ale není to apriorní stanovisko; není to pohodlný a samozřejmý spiritualismus. Nýbrž i těchto nejvyšších hodnot získává bojem. Kleist vychází od země, od těla, od materialismu. Také nadšení a zjasnění

jeho jest v podstatě týmž, čím celé jeho myšlení a konání: jest dramatem. V Kleistových osudech i výtvorech, v Kleistových dobrodružstvích a ideách žije duch, který bojuje, duch, který spěje výš, duch heroismu. —

REJSTŘÍK.

(Číslice *kursivou* odkazují na petitové poznámky.)

A. KLEISTOVA DÍLA.

I. Dramata.

II. Novely.

III. Básně.

IV. Časopisy.

V. Články.

B. REJSTŘÍK JMEN.

OBSAH.

Tato kniha, v rukopise ukončená v červenci, byla dotištěna v září 1912.